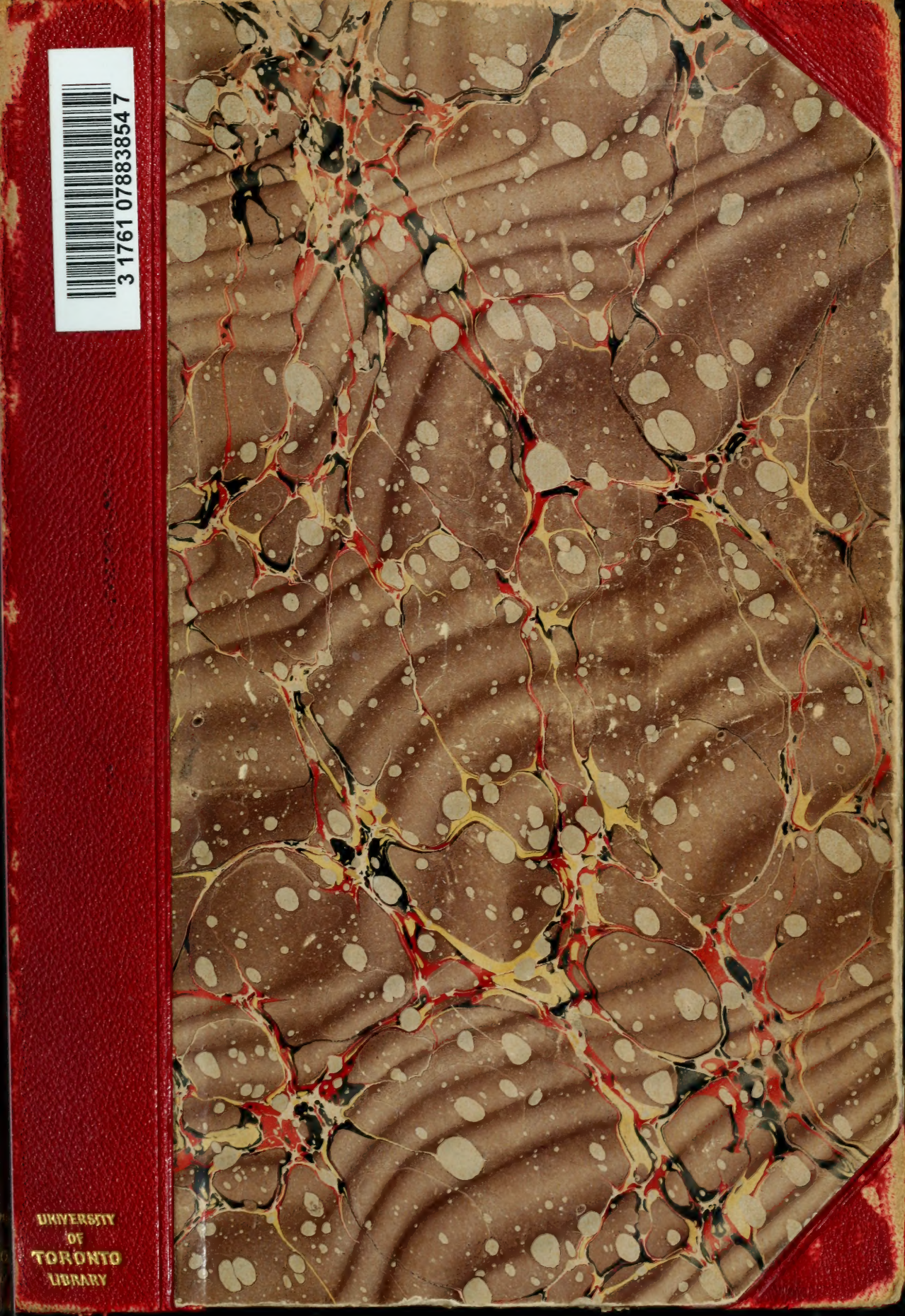

3 1761 07883854 7
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/drergeschichte00thau

DÜRER

DÜRER PINX. L. JACOBY DIR. V. JASPER SCULPS.

Druck v. F. Kargl. Wien.

Art B
D

DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING.

MIT TITELKUPFER UND MIT ILLUSTRATIONEN
GEZEICHNET VON JOSEPH SCHÖNBRUNNER, HOLZSCHNITT VON F. W. BADER.

#9178
26/11/00

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1876.

GUSTAV HEIDER

UND

RUDOLPH EITELBERGER VON EDELBERG

IN VEREHRUNG

GEWIDMET.

Vorwort.

Zur vierhundertjährigen Jubelfeier der Geburt Dürers im Jahre 1871 hätte dies Buch erſcheinen ſollen. Hemmungen mannigfacher Art haben die Vollendung desſelben verzögert. Soweit dieſelben perſönlicher Natur ſind, dürfen ſie billig verſchwiegen werden; ſo weit ſie in den nicht gleich zu überſehenden Schwierigkeiten der Aufgabe begründet waren, werden ſie ſich aus einer aufmerkſamen Prüfung meiner Arbeit von ſelbſt ergeben. Da indeſſen in Deutſchland ſeither keine umfaſſende und ſelbſtändige Forſchung über Dürer veröffentlicht wurde und das Bedürfniſs einer ſolchen daher nach wie vor beſteht, ſo kommt dieſes Buch auch heute nicht zu ſpät. Trotz der groſsen Literatur, welche ſich allmählich über Dürer angeſammelt hat, iſt A. v. Eye: Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, noch immer die erſte und einzige umfaſſende Monographie, welche den Gegenſtand wiſſenſchaftlich behandelt. In manchen Theilen wird dieſelbe einen dauernden Werth behaupten. Doch iſt ſie unter Verhältniſſen entſtanden, welche dem verdienten Verfaſſer eine ſchärfere Kritik im Einzelnen und eine gröfsere Vertiefung der Auffaſſung im Ganzen nicht geſtatteten. Die Verlagshandlung veranſtaltete von dem Buche im Jahre 1869 bloſs eine neue Titelausgabe, welcher ein Nachtrag von einigen wenigen Blättern beigefügt iſt.

Im Gegenſatze zu dem deutſchen, hat uns zwar der engliſche Buchermarkt zwei Prachtwerke über Dürer geliefert. Die Autoren, Herr William B. Scott (1869) und Frau Charles Heaton (1870) erwarben ſich das Verdienſt, die Aufmerkſamkeit des engliſchen Leſerkreiſes auf Dürer gelenkt und ihm die Ergebniſſe der deutſchen Forſchung vermittelt zu haben, ſoweit dieſelben bis dahin gediehen und ihren redlichen Bemühungen zugänglich waren. Auf einen ſelbſtändigen wiſſenſchaftlichen Werth und vollends auf eine kritiſche Sichtung des Dürer zugeſchriebenen Denkmälervorrathes erheben dieſe engliſchen Mono-

graphien keinen Anſpruch. Nach dem Vorgange von Charles Narrey (1866) für Frankreich liegt das Schwergewicht derſelben vornehmlich auf den Ueberſetzungen der »Venetianiſchen Briefe« und des »Niederländiſchen Tagebuches« von Dürer, wie ſie zuletzt von Campe in den Reliquien 1828 abgedruckt waren. Die Ueberlieferung dieſer autobiographiſchen Schriften Dürers iſt aber ſo mangelhaft und ihr Verſtändniſs iſt auch für den deutſchen Leſer ſo ſchwierig, daſs es uns nicht Wunder nehmen kann, wenn Fremde ohne jeglichen philologiſchen und hiſtoriſchen Apparat nur ſehr unvollkommen in dasſelbe einzudringen vermochten. Das hohe Intereſſe, welches namentlich die Gebildeten engliſcher Zunge für den deutſchen Künſtlerfürſten hegen, bedarf alſo erſt noch immer der Befriedigung. Eine engliſche Auflage unſeres Buches, welche demnächſt bei John Murray in London erſcheint, will demſelben entgegenkommen.

Jene Bedenken und Erfahrungen bezüglich der Schriften Dürers veranlaſsten mich auch zunächſt eine gemeinverſtändliche Ausgabe von Dürers autobiographiſchen Schriften dieſem Buche vorangehen zu laſſen, unter dem Titel: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebſt einem Anhange von Zuſchriften an und für Dürer, als III. Theil der Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte und Kunſttechnik des Mittelalters und der Renaiſſance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1872. Die Uebertragung des Textes in die moderne Schriftſprache und die fachlichen Erklärungen ſollten mir und Anderen als eine Vorarbeit dienen. Zu meiner Genugthuung haben auch Sachverſtändige dieſe Bearbeitung dankbar anerkannt. Miſsbilligt wurde die Ueberſetzung oder Modernisierung des Textes, dieſer mühevollſte Theil meiner Arbeit — wie mir faſt ſcheinen will — zumeiſt von Solchen, welche der Verdeutlichung desſelben am meiſten bedurften, ſich das aber nicht mochten merken laſſen.

Weitaus ſchwieriger freilich, als die Behandlung der literariſchen Quellen, war das Studium der Kunſtwerke Dürers. Eine lange Reihe von Namen müſste ich nennen, wollte ich aller derer gedenken, die mich bei dieſem Theile meiner Vorarbeiten unterſtützt haben. Möge es mir nicht übel gedeutet werden, wenn ich hier nicht jedem Einzelnen beſonders meine Dankbarkeit bezeuge. Das Vorwort würde dadurch, furchte ich, ganz unverhältniſsmäſsig anſchwellen. Ich darf alſo wohl zunächſt den Beſitzern, Vorſtänden und Beamten aller Kunſtſammlungen, Archive und Bibliotheken, welche ich benutzen konnte, mei-

nen Dank insgeſammt ausſprechen. Wo es mir durchaus nicht möglich war, zu den Originalen zu gelangen, habe ich mir nach Durchzeichnungen und Photographien und nach eingehenden Beſchreibungen zuverläſſiger Freunde und Kenner mein Urtheil gebildet; doch immer ſo, daſs ich die Verantwortung desſelben ganz allein auf mich nehme.

Von Allen die mich ſo gefördert haben, ſei vornehmlich der Todten gedacht, denen ich mit meiner Arbeit nicht mehr Rechenſchaft geben kann über die ehrliche Verwerthung ihrer Beiträge. So iſt mir aus dem Nachlaſſe Guſtav Friedrich Waagens alles, was auf Dürer Bezug hat, durch deſſen Erben Alfred Woltmann zugleich mit der ſelbſtloſen, unbedingten Auslieferung ſeines eigenen Materiales zur Verfügung geſtellt worden; obwohl meiſt ältere Aufzeichnungen, dienten mir dieſelben doch zur Orientierung und zu mannigfacher Belehrung. Desgleichen überlieſs mir die Familie Alberts von Zahn deſſen nachgelaſſene Collectaneen über Dürer kurz vor der Schlufsredaction und Drucklegung dieſes Buches; ich konnte daraus noch manchen Wink, manchen Nachweis und manche Beruhigung ſchöpfen. Auch B. Hausmann in Hannover weilt nicht mehr unter den Lebenden. Seine koſtbare Dürerſammlung war ſtets zu meiner Verfügung; ja der hochbetagte Greis nahm keinen Anſtand, auch wohl eine kleine Reiſe zu unternehmen, wenn es galt, einem entlegeneren Gegenſtande meiner Nachforſchung beizukommen. Insbeſondere aber hat Otto Mündler mit der nur ihm eigenen Herzlichkeit mich bei der Arbeit ermuthigt. Er verzichtete ſchlieſslich auf jede Verwerthung ſeiner langjährigen, wenn auch nur nebenbei verfolgten Forſchungen über Dürer zu meinen Gunſten. Zu ſeiner letzten Sendung an mich, ſchreibt er von Paris am 7. März 1870, kurz vor ſeinem plötzlichen Tode: »Mein verehrter und ſehr werther junger Freund! . . . ich merke, daſs ich die erforderliche Muſse nicht finde, ſo daſs ich mich entſchloſſen habe, alle meine Materialien rückhaltlos in Ihre rüſtigen Hände zu geben. Mögen Sie, was irgend davon Werth haben mag, ausnutzen und verwerthen! . . .« Doppelt ſchmerzt es mich nun, daſs es mir nicht vergönnt ward, ihm zu zeigen, ob ich auch mit ſeinem Pfunde gewuchert habe. An ihn hatte ich bei der Arbeit mit Vorliebe gedacht, an den Trefflichen der zur Strafe für ſein vorzeitiges Wiſſen verdammt war, das Brod der Fremde zu eſſen; doppelt ſauer, da er es aus dem Kunſthandel herausſchlagen muſste.

Dafür wird mir die Freude, zwei der feinfühligſten Kunſtkenner

in der Fremde an dieſer Stelle von ganzem Herzen zu begrüſsen. Es ſind meine hochverehrten Freunde Giovanni Morelli, Senator des Königreichs Italien, und William Mitchell in London. Es giebt wohl nur wenige Männer in deutſchen Landen, welche Dürers Kunſt ſo zu würdigen verſtehen wie ſie; daſs ich nur wünſchen kann, es möge ſie nach Durchleſung der folgenden Blätter die Unterweiſung nicht gereuen, die ſie mir in ihrer liebevollen Art haben zu Theil werden laſſen.

Beſondere Aufmerkſamkeit wurde auf die Illuſtration und die äuſsere Ausſtattung des Buches verwendet. Zur Reproduction wurden nur Unica, als Gemälde und Zeichnungen gewählt, die leichter zugänglichen Kupfer und Holzſchnitte aber ausgeſchloſſen, mit einer einzigen Ausnahme. Die Aufopferung, mit welcher ſich die mit mir verbundenen Künſtler um die Löſung unſerer Aufgabe bemühten, kann ich nicht genug anerkennen. Bei der Drucklegung hat mir mein jüngerer Freund und Fachgenoſſe, Eduard Chmelarz, erſprieſslichen Beiſtand geleiſtet. Endlich ſei auch meinem lieben Verleger gedankt für das Wohlwollen und die Geduld, welche zu entfalten ihm ſo viel Anlaſs geboten war. Unſer aller Lohn ſei das Gelingen!

Möge denn unſer Buch nach Inhalt und Ausſtattung des Gegenſtandes würdig ſein, dem es gewidmet iſt und der, wie jede ächte Gröſse, in unſerer Werthſchätzung ſtets höher ſteigt, je beſſer wir ihn erkennen. Hundert Jahre ſind es bald her, daſs Goethe über Dürer an Lavater ſchrieb: »Denn ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menſchen, der, wenn man ihn recht im innerſten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und ſelbſt an Grazie nur die erſten Italiener zu Seinesgleichen hat. Dieſes wollen wir nicht laut ſagen« — wir heute wollen es laut ſagen!

Wien am 9. October 1875.

Der Verfasser.

INHALTSANGABE.

I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bilddruck: Die Kölner, Prager und Nürnberger Schule. Die flämische Schule. Landschaft. Porträt. Geistiger Inhalt. Zeichentechnik. Blockbücher. Formschnitt und Kupferstich. S. 1

II.

Nürnberg: Gründung. Verfassung. Patriziat. Zünfte. Bauthätigkeit. Handel. Classische Studien. Kirchenzustände. Volksdichtung. Lustspiel. Buchhandel. S. 16

III.

Die Familie: Abstammung. Geburt. Der Vater. Die Mutter. Die Brüder. Der Schulknabe. Der Goldschmiedlehrling. Die ersten Zeichenproben. Wolgemut. S. 29

IV.

Michel Wolgemut: Vergessenheit. Holzschnitte. Der Schatzbehalter. Schedels Weltchronik. Kupferstiche. Wanderjahre. Der Hofer Altar. Der Peringsdörffer'sche Altar. Bildnisse. Zeichnungen. Altar zu Heilsbronn. Rathhaussaal zu Goslar. Der Schwabacher Altar. Hans Traut. Dürer. Adam Kraft. Goldschmiedemuster. S. 47

V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei: Am Oberrhein. In Colmar und Basel. In Italien. Venedig. Dessen Kunst- und Malerschulen. Venetianische Studien. Zeichnungen nach Mantegna. Architektur. Landschaft. Ansichten aus Tirol; aus der Umgebung von Nürnberg. Spätere Landschaftsstudien. Nachfolger. S. 74

VI.

Heirath und Hausstand: Selbstbildniss von 1493. Die Familie Frey. Der Schwäher und die Schwieger. Die Schwägerin. Bildnisse der Gattin. Knappe Wirthschaft. Kunsthandel. Wohlstand. Testament. Die Wittwe. Pirkheimers Anklage gegen sie und Spengler. Die Fabel vom bösen Weibe. Andere Nürnbergerinnen. Die Rosentalerin. S. 100

VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher: Der Dresdener Altar. Der St. Veiter Altar. Schäufelein. Baldung. Kulmbach. Leu. Die Glim'sche und die Holzschuher'sche Tafel. Der Paumgärtner'sche Altar. Der Jabach'sche Altar. Selbstporträt von 1498. Die Imhoff und ihr Dürerhandel. Frühe Bildnisse. Der Hercules von 1500. S. 128

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche: Augsburg und Nürnberg. Hartmann Schedel. Fränkiſche und baieriſche Kupferſtecher. Originalſtiche von Wolgemut. Unbezeichnete und bezeichnete Stiche. Todesbilder. Der Traum des Doctors. Die vier Hexen. Das Meerwunder. Der verlorene Sohn. Maria mit der Meerkatze. Der groſse Hercules. Der Koch. Die Genien. Die erſten Originalſtiche von Dürer. Die groſse Fortuna. Soldatenbilder. Der Schweizer Krieg und Pirkheimer. S. 148

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte: Wolgemuts Papſtteſel. Die groſse Babylon. Marter und Berufung Johannis. Der offene Himmel. Die vier Reiter. Die Engel vom Euphrat. Das geflügelte Weib. Erzengel Michael. Die Hochzeit des Lammes. Das Titelblatt. Maler und Formſchneider. Das Männerbad. Die heilige Familie mit den Haſen. St. Katharina. Hercules. Die illuſtrierten Bücher von Celtes. Sein Buch der Liebe. Pirkheimers Bücherzeichen. Wolgemuts Betheiligung. Guntherus Ligurinus. Apollo. Pupilla Auguſta. Die Humaniſten. S. 184

X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari: Barbari in Nürnberg. Der Plan von Venedig. Zeichnungen von Dürer. Gemälde von Barbari. Die erſte Begegnung. Feinmalereien von Dürer. Schlechte Holzſchnitte. Die Anbetung der h. drei Könige. Der Kupferſtich St. Euſtachius. Der nationale Gegenſatz. Adam und Eva von 1504. Die kleineren Kupferſtiche. Die Satyrfamilie. Die Pferde von 1505. Widerſpruch. Letzte Begegnung. S. 216

XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig: Epoche der Blüthezeit. Porträtſtudien. Die groſse und die grüne Paſſion. Das Marienleben. Marcantons Copien. Weihnachten. Der Schutz für das Monogramm. Neubau des Fondaco dei Tedeschi. Ankunft. Auftrag der Deutſchen. Das Roſenkranzfeſt. Studien. Copien. Jeſus unter den Schriftgelehrten. Lotto. Bellini und Tizian. Chriſtus am Kreuze. Andere Bilder. Ausflug nach Bologna. Piero dal Borgo. Pacioli. Die ſechs Knoten. Lionardo. Bildniſſe. Briefe an Pirkheimer. Neu aufgefundener Brief. Die letzten Briefe an Pirkheimer. Pirkheimers Antworten. S. 242

XII.

Die grossen Gemälde: Adam und Eva von 1507. Die Marter der Zehntauſend. Maria mit der Schwertlilie. Der Heller'ſche Altar. Studien zur Himmelfahrt. Die Flügelbilder des Altares. Jacob Hellers Bildniſs. Der Landauer'ſche Altar. Der Rahmen zum Allerheiligenbild. Das Allerheiligenbild. Die Madonna von 1512. Die Lucretia. S. 285

XIII.

Der Künstler und der Mensch: Architektur. Buchſtaben. Sculpturen. Das Imhoff'ſche Silberrelief. Falſche Medaillen. Goldſchmiedvorlagen. Glasmalerei. Miniaturmalerei. Das Diptychon von 1510. Die Kupferſtichtechnik. Verſuche in Kupferradierung. Radierung auf Eiſen. Neue Kupferſtichtechnik. Niello; der Degenknopf. Meiſterwerke des Holzſchnittes. Auffaſſung der Madonna. Die kleine Paſſion. Druck und Verlag der Bücher. Reime. Kunſtbriefe. Italieniſche Nachahmer. Der Verkehr mit Raphael. Das Münchener Selbſtporträt. Selbſtporträt und Monogramm. Camerarius Schilderung. Der Chriſtustypus. S. 313

XIV.

In den Diensten des Kaisers: Reichskleinodien. Kaiserbilder. Maximilian in Nürnberg. Der Triumph. Stabius. Die Ehrenpforte. Das Leibgeding. Für die Gelehrten. Naturwunder. Hoftrachten. Randzeichnungen zum Gebetbuche. Hans Springinklee. Gemälde. Kupferstiche. Holzschnitt. Triumphzug. Triumphwagen. Lorbeerkranz. Dürers Antheil am Triumphzug. Unterbrechung der Arbeiten. Der Formschneider Jeronymus. Auf dem Reichstage zu Augsburg. Die Cardinäle von Mainz und Salzburg. Der Regierungswechsel. Zur Medaille auf Karl V. Zeichnungen für das Rathhaus. Wandgemälde im Rathhaussaal. S. 366

XV.

Die Niederländische Reise: Das Reisetagebuch. Ankunft in Antwerpen. Freunde und Bauten in Antwerpen. Ausflug nach Brüssel. Der Einzug Karls V. Reise nach Aachen und Köln. Reise nach Zeeland. Rückkehr aus Zeeland. Kleine Aufträge. Gemälde. Porträtskizzen. Studien. Kunsthandel. In Brügge und in Gent. Verkehr mit Patenier. Horebout. In Mecheln. Der Dänenkönig. Heimreise. Dürers Banquier. S. 411

XVI.

Die Reformation: Die Vaterstadt. Pirkheimer und Spengler. Studium des Menschen. Melancholie. Hieronymus im Gehäus. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstichfolgen. Luthers Auftreten. Luthers Anhang. Klage um Luther. Brief von Kratzer. Antwort an Kratzer. Pirkheimers Umkehr. Die gottlosen Maler. Jeronymus Formschneider. Penz. Zwingli. Gestochene Bildnisse. Holzschnitte und Gemälde. Holzschuher. Apostelbilder. Die Vier Apostel. Selbstbekenntnisse. S. 444

XVII.

Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass: Krankengeschichte. Geschichte des Grabes. Haarlocke. Todtenklagen. Pirkheimers Todtenklage. Die theoretischen Studien. Die Unterweisung der Messung. Nachdrucke. Stilmischung. Die Befestigungskunst. Die Fecht- und Ringkunst. Die Proportionslehre der Menschen. Die Speise der Malerknaben. Ueber Malerei und Pferdeproportion. Ueber den Untergang der antiken Kunst. Ueber das Schöne, Wahre und Gute. Ueber Natur, Kunst und künstlerisches Schaffen. S. 491

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

Seite

Titelkupfer, unter Leitung von L. Jacoby geſtochen von V. Jasper zu 309 u. 358
Initiale D mit dem Kinderengel . . . 1
Initiale D mit dem Stadtwappen . . 15
Initiale S mit dem Wappen der Dürer 29
Monogramm des Gilch Kilian Proger 41
Dürers Selbſtbildniſs von 1484. Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien, zu 44
Madonna von 1485. Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris, zu 44
Initiale M mit einem Satyr 47
Porträt Michel Wolgemuts. Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien, zu 70
Initiale I mit zwei Muſikanten . . . 74
Gebirgslandſchaft. Federzeichnung in der Albertina zu Wien . . . . zu 89
3 Löwenköpfe. Federzeichnung in der Albertina (zu S. 85 gehörig) . . . 99
Initiale D mit dem Bildniſs der Agnes Dürerin von 1504 100
Initiale N mit einem Fuchs, der den Hühnern aufſpielt 128
Initiale B mit einer Meerkatze . . . 148
Venus. Figur aus dem »Traum«, nach Wolgemuts Original u. Dürers Copie 161
Die vier Hexen, nach Wolgemut . . 162
Dieſelben, nach Dürer 163
Initiale O mit Wolgemuts Papſtteſel . 184
Initiale R mit der »Roma« Barbaris . 216
Die apokalyptiſchen Reiter . . . . zu 190
Initiale G mit einem Putto 243
Porträt Wilibald Pirkheimers, Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann zu Braunſchweig . . . . zu 244
Das Roſenkranzfeſt, Gemälde im Prämonſtratenſer-Stift Strahow in Prag zu 260
Initiale I mit Adam und Eva 285

Seite

Mariæ Himmelfahrt, vom Heller'ſchen Altar, nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M. 295
Apoſtelkopf zum Himmelfahrtsbilde, Pinſelzeichnung in der Albertina zu Wien. Clairobſcur. . . . . zu 298
Porträt Jakob Hellers, vom Heller'ſchen Altar 300
Das Allerheiligenbild, in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien . . . zu 306
Details vom Rahmen des Allerheiligenbildes 305
Der Rahmen zum Allerheiligenbild. Holzſchnitzerei im Beſitze der Stadt Nürnberg . . . . . zu 305
Madonna von 1516. Aus einer Federzeichnung der Sammlung Suermondt im Berliner Muſeum 312
Initiale D mit einem Ecce homo . . 313
Silberrelief; im Beſitze der Familie Imhof . . . . . zu 320
S. Anna ſelbdritt. Federzeichnung von 1512 in der Albertina 342
Dürers Selbſtbildniſs. Gemälde in der k. Pinakothek zu München . . . zu 355
Initiale V mit der die Kaiſerkrone haltenden Victoria 366
Triumphwagen des Kaiſers Maximilian Federzeichnung in der Albertina . 392
Kaiſer Maximilians Ehrenkranz. Federzeichnung Hans von Kulmbachs auf dem k. Kupferſtichcabinet in Berlin 394
Ein Vorreiter aus dem Triumphzuge Kaiſer Maximilians. Federzeichnung in der Albertina zu Wien 396
Porträt Kaiſer Maximilians. Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien zu 398

	Seite
Die Verläumdung nach Apelles. Federzeichnung in der Albertina zu Wien, zu	407
Initiale A mit einem lautefpielenden Kinderengel vor Maria	410
Das Scheldethor zu Antwerpen. Federzeichnung in der Albertina zu Wien, zu	412
Liegender Löwe. Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien . . .	435
Porträt von Dürers Frau. Silberftiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien	436
Initiale E mit dem Teufel im Hagelwetter	444
Johannes und Petrus. Gemälde in der Pinakothek zu München . . . . zu	483
Paulus und Marcus. Desgl. . . . zu	483
Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.	489
Initiale T mit Delphinköpfen	491
Entwurf zu einem Brunnen. Federzeichnung in der k. k. Ambrafer Sammlung in Wien	507

Zur Titelverzierung dienten Randzeichnungen aus dem Gebetbuche Kaifer Maximilians auf der königl. Bibliothek zu München, daher auch die meiften Ornamente entlehnt find; zur Vignette des Verlegers das Motiv von Dürers Arion, Federzeichnung in der k. k. Ambrafer Sammlung zu Wien; fiehe Seite 220, wo auch in der Anmerkung »Arion« zu lefen ift. Zu Seite 412 ff. eine lithographierte Reifekarte.

I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bilddruck.

»Denn gar leichtiglich verlieren ſich die künſte, aber ſchwerlich und durch lange zeit werden ſie wieder erfunden«.

Dürer.

ie Malerei iſt ihrem eigenſten Weſen nach eine moderne Kunſt. Erſt die neuere Zeit förderte die Fülle von Ideen, von techniſchen Mitteln und wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen und endlich das Gemüthsbedürfniſs zu Tage, dem dieſe reichſte aller bildenden Künſte ihre völlige Entwickelung verdankt. Nur in ſofern als die Elemente der neueren Cultur in die früheren Zeitalter zurückreichen, finden ſich daſelbſt auch die Anfänge und Vorſtufen einer maleriſchen Darſtellung. Das Alterthum ſtand zu ſehr unter der Herrſchaft der plaſtiſchen Formen, um der höheren Entfaltung der antiken Malerei Raum zu geben; und der maſsgebende Einfluſs der claſſiſchen Plaſtik reicht noch weit in jene Vorhalle der Neuzeit hinein, die wir gemeiniglich das Mittelalter nennen. Die Eigenthümlichkeit dieſes Mittelalters iſt aber insbeſondere in den Werken ſeiner Baukunſt verkörpert. In der früheren romaniſchen Stilperiode bewegte ſich dieſelbe noch in groſsen, maſsvollen Formen, ohne den Ueberlieferungen des Alterthums ganz untreu zu werden. Der Sieg des Papſtthums über das Kaiſerthum jedoch brachte den kirchlichen Idealismus des Nordens ſo ſchrankenlos zur Geltung, daſs er losgelöſt von Natur und Maſs dem Drange eines erregten Gemüthslebens bis in's Unmögliche folgte. Es entwickelte ſich in Nordfrankreich die Gothik, welche nicht ſowohl der Ausdruck des bunten mittelalterlichen Volkslebens iſt, als vielmehr

der Wiederſchein einer beſtimmten, niemals wirklich durchgeführten hierarchiſchen Weltanſchauung. Hatte der romaniſche Stil noch der Sculptur und der Wandmalerei eine ſelbſtändigere Geltung geſtattet, ſo drückte die gothiſche Baukunſt die Schweſterkünſte zu bloſser Ornamentik herab.

Indeſſen hatte ſich auch der groſse Kreislauf vollzogen, in welchem Rom, zuerſt mit ſtaatlichen und ſodann mit kirchlichen Mitteln die Völker des Abendlandes zu einem gemeinſamen Bildungsgange vereinigt hatte. Die nach allen Richtungen ausgeſtreuten Keime hatten Wurzel geſchlagen. Bei fortſchreitender Gliederung des Ganzen in ſeine Theile begann ein mannigfaches, ſelbſtändiges Culturleben der Nationen, Landſchaften, Städte, Individuen. Indeſs nun die tectoniſchen Künſte noch dem älteren Zuge nach dem Allgemeinen folgten, warf ſich der Volksgeiſt in ſeiner Beſonderheit vorzüglich auf das Maleriſche und drängte weiter zur Befreiung des Wandgemäldes und der Miniatur von ihren gothiſchen Feſſeln. Als Tafelbild, Kupferſtich und Holzſchnitt löſte ſich die deutſche Malerei von der Baukunſt und dem, gleichen Geſetzen unterliegendem Schriftthume los und übernahm fortan die Führerſchaft auf dem Gebiete der neueren Kunſt.

In ihren Anfängen bewegte ſich die Malerei Deutſchlands, ſoweit wir dieſelbe — zumeiſt in Miniaturen — zurückverfolgen können, vornehmlich in den, noch aus dem Alterthume ſtammenden altchriſtlichen Formen. Die Figuren von derben Umriſſen ſind mehr oder minder unvollkommen gezeichnet; ſie verrathen zwar noch in Haltung und Gewandung die antike Ueberlieferung und deren vorwiegend plaſtiſchen Geſchmack, bleiben aber ohne wahren tieferen Ausdruck. Bei dieſer ſtationären Unvollkommenheit der maleriſchen Leiſtungen im Allgemeinen iſt anfangs auch der Unterſchied derſelben in den verſchiedenen Gegenden Deutſchlands nur ein geringer. Erſt ſeit der Mitte des XIV. Jahrhunderts macht ſich bei raſch fortſchreitender Technik auch in den Formen der nationalen Kunſt ein landſchaftlicher Gegenſatz geltend — es bilden ſich die erſten deutſchen Malerſchulen.

Innerhalb dieſer Schulen unterordnet ſich der Einzelne noch ein Jahrhundert lang völlig den gleichen Principien; ſein Schaffen geht auf in dem der Genoſſen und hebt ſich wohl nach dem höheren und geringeren Grade techniſcher Ausführung, nicht aber dem Charakter nach von der Menge ab. Erſt um ein Jahrhundert ſpäter ſchreitet die Sonderung der Eigenthümlichkeit noch weiter. Immer deutlicher unterſcheidet ſich das Individuum mit ſeiner beſtimmten Formenanſchauung, ſeiner beſonderen einheitlichen Gefühlsweiſe. In bewuſster Kraft erhebt ſich nun die Perſönlichkeit des einzelnen Künſtlers zur Aufnahme und

Ausprägung der Ideen und Gefühle, welche ſeine Zeit bewegen; und auf dieſer Bildungsſtufe erſt wird die Erforſchung und Würdigung eines einzelnen Meiſters möglich, erſprieſslich, nothwendig; denn ſein Leben und Wirken gewinnt wieder eine allgemeinere Bedeutung, es wird zu einer Verkörperung des ganzen nationalen Weſens.

Dieſer ſubjectiven Auffaſſung ſtand die deutſche Malerei noch ziemlich ferne, als ſie im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts die Umarmung der Architectur abſchüttelte. Vielmehr führte die Malerei jener frühen Periode noch deutliche Spuren ihrer Herkunft mit ſich, und man hat ſie deshalb auch mit dem Namen der gothiſchen bezeichnet, was nur inſofern berechtigt iſt, als eine dem abſtracten gothiſchen Formbegriffe im Allgemeinen verwandte Gefühlsweiſe ihr zu Grunde lag. Im Widerſpruche damit ſteht aber einerſeits die Thatſache, daſs die Vervollkommenung des Gemäldes durch das Streben nach Naturwahrheit gleichen Schritt hält mit dem Verfalle der Gothik in den tectoniſchen Künſten — zwiſchen den Bedingungen ihres wechſelſeitigen Gedeihens ſomit ein ungerades Verhältniſs beſteht; anderſeits das Auseinandergehen der einmal ſelbſtändig gewordenen deutſchen Malerei nach mehreren weſentlich verſchiedenen Richtungen. Doch auch die Gegenſätze dieſer älteſten Schulen verdanken noch ihre Eigenthümlichkeit nicht ſowohl dem bereits gekräftigten Volksthume, als vielmehr der Nachwirkung jener mächtigen Ideen, welche die Nation das ganze Mittelalter hindurch beherrſchten.

Die ideale Erhebung der mittelalterlichen Kirche fand einen vollendeten Ausdruck in der älteren Malerſchule von Köln. Die ſchlanken Geſtalten mit der zierlich geſchwungenen, gleichſam aufwärts ſtrebenden Körperhaltung, den lang herabfallenden, dichten Falten der Gewandung, den weichen, ruheſeligen Geſichtsformen, dem ſanften Blick, der mehr nach Innen als nach Aufsen gekehrt ſcheint — getaucht in lichte, duftige Farben und umfloſſen von ſtrahlendem Goldgrund — das ſind keine Kinder dieſer Welt, ſie gehören einem beſſeren Jenſeits an, nach welchem ihre Erſcheinung die Sehnſucht erwecken ſoll und das durch ihre Verehrung zu gewinnen iſt. Ohne gerade von dem heiteren Genuſſe des Daſeins abzulenken, wollen ſie daſſelbe bloſs in ſtetem Bezuge auf das Himmliſche erhalten, und zwar auf dem einzigen Wege duldender Nacheiferung und mächtiger Fürſprache, das heiſst: durch die Kirche. Dieſer Charakter iſt eigentlich in ſeinen Grundzügen der früheſten Epoche der Tafelmalerei im ganzen damaligen Deutſchland gemeinſam, doch fanden ſich nur am Mittelrhein die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung ſo glücklich zuſammen. In dem reichen, heiligen Köln, dem deutſchen Rom, ward die Kunſt geſchützt

von den geiftlichen Kurfürften, gefördert von einem opulenten Clerus und gehegt durch einen eben fo frommen, wie lebensfreudigen Bürgerftand. Nach den fchönften Blüthen, welche diefe Malerei gerade hier entfaltete, hat man fie richtig als die der kölnifchen Schule bezeichnet, wenn auch der Begriff uneigentlich auf ein viel gröfseres Gebiet ausgedehnt zu werden pflegt. Die Perfönlichkeiten der Künftler, wie die des geprieſenen Meifters Wilhelm, heben fich zwar nur fchwankend und unbeftimmt vom Grunde der Schule ab; und obwohl die Maler nachweislich bereits dem Laienftande angehörten, tragen ihre Werke doch einen vorwiegend geiftlichen Charakter zur Schau, eine ungezwungene Andacht, fchwärmerifche Befchaulichkeit und holdfelige Verklärung, wie fie feitdem von keiner Phantafie wieder erreicht wurde. In fofern nun ihre Darftellungen den Idealen der mittelalterlichen Kirche am nächften kommen, ftehen fie noch im Brennpunkte des hierarchifchen Einfluffes.

Den Grundzug frommer Hingebung verläugnet die Kölnifche Schule auch dann nicht, als in der erften Hälfte des XV. Jahrhunderts allmählich eine fchärfere Naturbeobachtung in ihr Platz griff. Hand in Hand mit diefer fchreitet die Vervollkommnung der Malertechnik vor, und je reicher ihre materiellen Mittel, defto weniger widerftehen die Künftler der Verfuchung, fie zu ihren idealeren Zwecken zu verwenden. Die Geftalten werden kürzer und völliger in den Formen, die Augen erhalten mehr Sehkraft, die männlichen Heiligen namentlich ftehen feſter auf den Füfsen und find gar zuweilen von allzu derber individueller Gefichtsbildung. Dabei waltet gleichwohl die andächtig gefchwungene Körperhaltung vor, namentlich in den Frauen mit den feinen Händen und den lieblich gerundeten Kinderköpfchen; aus ihnen fpricht noch der ganze Zauber paradiefifcher Unfchuld. Die Hauptfiguren erfcheinen noch immer als überirdifche Wefen, aber eine kältere Verftändigkeit glaubt fie bereits mit allem fchmücken zu müffen, was hienieden auf Erden Glanz und Anfehen verleiht. Sie tragen die bunte, für uns oft ganz abfonderliche Modetracht der höheren Stände ihrer Zeit, fie ftrahlen von Sammet und Seide, von Goldbrocat und Gefchmeide. In Ermangelung eines tieferen Ernftes und Gedankenausdruckes kommt ihnen dies Beiwerk fehr zu Statten, denn die Farbenpracht der Gewänder verleiht auch kleineren Verhältniffen jene Feierlichkeit, deren ein Andachtsbild nicht entrathen kann. Den Höhepunkt diefer jüngeren kölnifchen Schule bildet der Maler des Kölner Dombildes, Meifter Stephan Lochner. Seine Richtung führt aber zugleich die ftreng kirchliche, idealiftifche Kunft des Mittelalters an den äufserften Grenzpunkt, über den hinaus fie keiner Entwickelung

mehr fähig ift, ohne ihren unbeugfamen Principien völlig untreu zu werden.

Im Gegenfatze zu der kölnifchen Schule entfaltet die deutfche Malerei des XIV. Jahrhunderts eine andere Blüthe in der Schule von Prag. Wenn der Weften des Reiches, namentlich durch geiftlichen Befitz aufgefogen und zerfetzt, den Hebelpunkt des kirchlichen Einfluffes in Deutfchland bildete, wenn der Rhein zur »Pfaffengaffe« geworden war, fo bot der Often noch den jeweiligen Kaifern compacte Territorien als ergiebige Stützpunkte ihrer Macht und ihres Anfehens. Abgefehen von den kriegerifchen Marken, aus denen dereinft zwei deutfche Grofsmächte herauswachfen follten, galt dies insbefondere von Böhmen, und bald ward es Sprichwort im Reich, dafs die Kaiferkrone auf die böhmifche Königskrone gehöre. Als nun mit dem Luxemburger Karl IV. zuerft ein gelehrter und kunftfinniger Furft beide auf feinem Haupte vereinigte und den Verfuch machte, Deutfchland einen feften Mittelpunkt, eine würdige Hauptftadt zu fchaffen, da ward auch der Malerei in Böhmen nicht blofs eine heimifche Stätte bereitet, es ward ihr zugleich ein, den ftaatlichen und örtlichen Bedingungen entfprechender Grundzug eingeprägt.

In keinem anderen Reichslande ftand der Clerus fo fehr in Abhängigkeit von dem Landesfürften, wie in dem Königreiche Böhmen, diefem Adoptivkinde des deutfchen Staates. Die zwiefache Bevölkerung deffelben zeichnete fich zwar gleichfalls durch einen mächtigen Zug perfönlicher Frömmigkeit aus, die religiöfen Gefühle wurden aber durch keine übermächtige Geiftlichkeit auf ein befferes Jenfeits abgelenkt, fie nahmen hier eine ernftere, mitunter duftere Richtung und fuchten nach Anwendung auf die Verhältniffe des wirklichen Lebens. Kaifer Karl führte zwar, feiner Weltftellung gemäfs, verfchiedenartige Einflüffe in die Malerei feines Hofes ein, wovon die Meifternamen Thomas von Modena und Nicolaus Wurmfer aus Strafsburg Zeugnifs geben — auch fcheint byzantinifcher Einfluf mit eingewirkt zu haben — dennoch bewahrt die böhmifche Schule den einheitlichen, localen Charakter, den man auf Dietrich von Prag und Meifter Kunze zurückführen will. Ihre Geftalten, meift wuchtig und zuweilen überlebensgrofs, zeigen Würde und Ernft; Köpfe und Hände find kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmaffen fliefsen um die freier bewegten Glieder; die Färbung ift tief, in grauen Schatten abgetönt und in den Gewändern gebrochen, fo dafs ihr materieller Reiz nicht fehr zur Geltung kommt. Die Augen find weit geöffnet und fchauen beftimmt, zuweilen faft finfter heraus; das Beiwerk ift naturwahr behandelt. Trotz des gemufterten Goldgrundes, aus dem fie heraustreten, fteht das Er-

habene ihrer Erſcheinung nicht ſo ſehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdiſche Welt, auf den Beſchauer ſelbſt, von dem ſie nicht bloſs Verehrung, ſondern auch Unterwerfung und Gehorſam fordern. Mehr als in jeder anderen Malerſchule auf deutſchem Boden lag hier der Anſatz zu groſser, monumentaler Kunſt. Geſchaffen und gehoben durch die Gunſt Karls IV. erhielt dieſe Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der anderen Vormacht des deutſchen Mittelalters — ſie iſt die Malerei des alten Kaiſerthums.

Zwiſchen dieſen beiden Polen deutſcher Kunſtentwickelung im Weſten und Oſten liegt die Reichsſtadt Nürnberg, die allein unter allen anderen, ähnliche Beſtrebungen auf dem Gebiete der Malerei ſchon im XIV. Jahrhunderte aufzuweiſen hat. Wie in Köln und Prag ſind zwar auch hier die Elemente der erſten Entwickelung dem heimathlichen Boden entwachſen. Die Formenverwandtſchaft der älteſten Nürnberger Gemälde, wie des Altares der Jakobskirche, mit der kölniſchen Schule mag vielleicht nur auf die gemeinſame Grundlage altdeutſcher Malweiſe zurückzuführen ſein. Doch führte der lebhafte Verkehr der aufblühenden, bauluſtigen Handelsſtadt nothwendig zu den mannigfachſten Berührungspunkten mit der Fremde; es wird denn auch die unmittelbare künſtleriſche Anregung vom Weſten eben ſo wenig ausgeblieben ſein, wie vom Oſten. Nürnberg war ja die Lieblingsſtadt Karls IV.; ſie erfuhr durch die Luxemburgiſchen Kaiſer die kräftigſte Förderung ihres Aufſchwunges, was auf rege Wechſelbeziehungen zu dem Prager Hofe ſchlieſsen läſst. Ja bereits 1310 wird »der Böhme Cunzel, Bruder Nicolaus des Malers« in dem Strafbuche der Stadt Nürnberg genannt, obwohl ſich die Identität dieſer Männer mit den gleichnamigen Meiſtern der Prager Schule nicht nachweiſen läſst [1]). Wie dem auch ſei, jedenfalls deutet die groſse Verſchiedenheit der heute noch in Nürnberg erhaltenen älteſten Denkmäler der Malerei auf entgegengeſetzte fremde Einflüſſe hin, und ſo weit ſich ein Geſammtcharakter der erſten dortigen Schule aufſtellen läſst, liegen deren Eigenthümlichkeiten zwiſchen dem Weſen der Kölniſchen und der Prager Schule mitten inne. Die Geſtalten zeigen weiche aber gedrungene Formen und ſtarke Modellierung, die Köpfe kindlichen Ausdruck bei weit geöffneten, meiſt braunen Augen. Die Zeichnung iſt beſtimmt, die Farben kräftig ausgeſprochen, aber tief und ſo wie das Fleiſch in grauen Schatten abgetönt; der Goldgrund iſt gemuſtert. Weniger noch als in Köln oder Prag laſſen ſich hier einzelne Meiſter beim Namen nennen.

1) v. Murr, Journal zur Kunſtgeſchichte XV, 25: »Cunzel bohemus frater Nicolai | pictoris sententiauit se a civitate perpetuo | sub pena suspendii«.

Die Zwiſchenſtellung dieſer dritten deutſchen Malerſchule des XIV. Jahrhunderts würde allerdings ſchon aus der mittleren Lage Nürnbergs zu erklären ſein. Zu der bereits angedeuteten Verſchiedenartigkeit ihrer Werke kommt aber noch der Umſtand, daſs die bedeutendſten derſelben durch urkundliche Zeugniſſe in eine weit jüngere Zeit herabgerückt werden, als man ihnen der ſtiliſtiſchen Erſcheinung nach zuzumuthen geneigt war. Dieſe urkundlichen Zeugniſſe laſſen nicht daran zweifeln, daſs ein Hauptwerk, wie die berühmte Imhoff'ſche Altartafel auf der Empore der Lorenzerkirche, wie auch die Madonna derſelben Familie daſelbſt, erſt gegen das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts entſtanden iſt [1]). Vergleicht man nun das Votivbild, die Krönung Mariæ durch Chriſtus [2]) etwa mit demſelben Gegenſtande auf dem Pirna'er Antependium [3]) und im Gebetbuche der Aebtiſſin Kunigunde [4]), die beide aus der böhmiſchen Schule des XIV. Jahrhunderts ſtammen, ſo ergiebt ſich wohl mehr als eine bloſs typiſche, archäologiſche Verwandtſchaft, zumal ſich dieſelbe auch auf die Farbengebung erſtreckt.

Angeſichts ihres jüngeren Urſprunges erſcheint es freilich nicht länger auffällig, daſs jene Hauptwerke der alten Nürnberger Schule »mehr Kenntniſs und mehr Beachtung des menſchlichen Körpers aufweiſen, als die der altkölniſchen und böhmiſchen«. Maler aber, die ſich noch nach mehreren Jahrzehnten ganz frei in den älteren Stilformen bewegen, können nicht wohl anders, als abhängig von jenen Schulen gedacht werden. Der Entwickelungsgang, der hier anknüpft, entſpricht ganz folgerichtig den Geſchicken des deutſchen Volkes; er folgt dem Wechſel des Schwerpunktes im Leben der Nation, als die Kaiſermacht allmählich ſich verflüchtigte, die Herrſchaft der Kirche unterwühlt zu werden begann und das Bürgerthum ſich dafür mehr und mehr zu ſelbſtändiger Bedeutung erhob. Die Schulen von Köln und Prag vertraten die höchſte Ausbildung, deren die mittelalterlich idealiſtiſche Richtung in der Malerei fähig war. Nun das Volk mehr und mehr

---

1) Genauer 1418—1430. Der Stifter Konrad Imhoff II. († 1449) erſcheint nämlich auf den Flügeln des Votivbildes bloſs mit drei Frauen und zwar an der Seite der Eliſabeth Schäflin (verm. 1418, † 1430). Im Jahre 1431 vermählt ſich Konrad das vierte mal, mit Clara Volkamerin † 1439, die nicht mehr auf dem Bilde erſcheint. Daſſelbe muſs demnach zwiſchen der dritten und der vierten Verheirathung des Stifters gemalt worden ſein. Archivaliſche Mittheilungen von Freih. G. v. Imhof. Vergl. Stammbaum der Imhoff beim Wächter der Rochus-Kapelle in Nürnberg.

2) Abgebildet: Sammler für Kunſt und Malerei. Heft 1, S. 82. Otte: Kunſtarchäologie III. Auflage S. 198. v. Retberg: Nürnbergs Kunſtleben S. 49. Waagen: Handbuch I. S. 63.

3) Veröffentlicht von Jak. Falke: Zeitſchrift für bild. Kunſt IV. S. 280.

4) Abgebildet: Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion in Wien V. S. 82.

fein Augenmerk irdifchen Dingen zuwandte, mufste jede weitere Vervollkommnung nothwendig zur genaueren Beobachtung der Naturgegenftände und zum Ueberwiegen der widerftrebenden realiftifchen Behandlung führen. Die Anfänge davon machten fich bereits, wie an der Schule Meifter Stephans zu erfehen, in den äufseren Zuthaten und in den Gewändern geltend. Bevor aber noch das Streben nach Wahrfcheinlichkeit das Wefen der kölnifchen Malerfchule zerfetzen und verflachen konnte, erliegt diefelbe dem überwältigenden Einfluffe der realiftifchen, mit dem Strome der Zeit gehenden Stilweife der Gebrüder van Eyck und ihrer Schüler. Die Prager Schule dagegen verliert ihr Wachsthum, fobald die Sonne der kaiferlichen Gunft fie nicht mehr befcheint. Sie lebt zwar noch in der Miniatur eine Zeit lang fort. Ohne aber die Grofsartigkeit ihrer Formenanfchauung hierin feflhalten zu können, verfällt fie in das Darftellen unbedeutender Wirklichkeiten, in die Wiedergabe von Vorgängen aus dem Alltagsleben[1]). Endlich machen die Stürme der huffitifchen Bewegung jede ruhige Weiterbildung auch äufserlich unmöglich.

Ein ganz anderes Schickfal harrt der Malerfchule von Nürnberg. Sicherer als in der Stadt der Prieflter und in der Königftadt wurzelt hier die Kunft in dem Bewufstfein eines gefunden, kraftvollen, auf fich felbft geftellten Bürgerthums. Indefs der Adel deutfcher Nation in Rohheit und Unbildung verfank, aus der fich der Bauernftand noch niemals erhoben hatte, waren die Reichsftädte zu geordneten, rührigen und reichen Gemeinwefen emporgewachfen, bereit die Erbfchaft des Mittelalters anzutreten. Nur von den Städten konnte fortan der Anlauf zu weiterer Culturentwickelung ausgehen. Seit dem Interregnum hatten diefelben immer gröfsere Unabhängigkeit erlangt. Selbftgefatzte Rechte wachten über die Ordnung und Arbeit im Innern. Die Freiheit nach aufsen, der Schutz des Handels ward durch Bundniffe der Städte unter einander gefichert, nachdem das Reich diefe Sicherheit nicht mehr gewähren konnte. Ausgedehnte Handelsbeziehungen erweiterten zugleich den Gefichtskreis des Bürgers und fchafften ihm jenen Reichthum, der die nothwendige Grundlage höherer Bildung ift. Während in Italien das ganze Volk fich den neuen Zeitideen zuwandte — Fürftenthümer wie Republiken und allen voran Rom und feine grofsen Päpfte — während in Frankreich das ftarke Königthum ihre Leitung übernahm, beruhte ihre Pflege in Deutfchland und in den, damals noch politifch wie national mit ihm verbundenen Niederlanden fortan allein auf dem Bürgerthume. Es war aber auch ein

1) Zeugnifs davon giebt die deutfche Bibel König Wenzels auf der kaiferlichen Hofbibliothek in Wien. Vergl. Waagen Kunftdenkmäler in Wien, II, 28.

ſtolzes Bürgerthum, wie es ſobald kein Volk der Welt aufzuweiſen hat! Indeſſen der deutſche Staat zu zerbröckeln drohte, hielten die Reichsſtädte das Geſammtbewuſstſein der Nation aufrecht und wahrten ihre idealen Güter. Ihre Verbindung untereinander erſetzte gewiſſermaſsen den mangelhaften Staatsorganismus und verſchaffte dem deutſchen Namen auch noch über die Reichsgrenzen hinaus die gebührende Achtung. Insbeſondere war es die Hanſa, welche in der Zeit ihrer Blüthe, vom XIII. bis XV. Jahrhundert, eine gebietende Weltſtellung im Norden Europas einnahm vom Stahlhof in London bis zum St. Petershof in Groſsnowgorod. Vor ihrem Haupte, dem Bürgermeiſter von Lubeck, beugten ſich die Könige von Dänemark, Schweden und England.

Die wichtigſte Faktorei der Hanſa aber war die zu Brügge in Flandern. Brügge war der groſse Stapelplatz, wo alle Erzeugniſſe von Nord und Süd auf den Markt kamen, hier war die eigentliche hohe Schule für den Weltverkehr; ſelbſt das Wort »Hanſa« iſt flämiſch und bedeutet eine Abgabe, eine Steuer. Das reiche Flandern ging denn auch in der Kunſtübung voran; Brügge ward die Wiege der modernen Malerei. An der Maſſenproduction von Miniaturen für illuſtrierte Bücher, die ein begehrter Luxus-Artikel waren, hatte die Malerei hier Gelegenheit gehabt ſich heranzubilden, die Grenzen ihrer techniſchen Mittel zu erſchöpfen. Sie erhob ſich zu Anfang des XV. Jahrhunderts unter den Händen Huberts van Eyck zu einer Naturwahrheit, wie ſie die Welt bis dahin nicht geſehen hatte. Der Genius des flandriſchen Meiſters überholte eines Zuges die Leiſtungen der Maler von Prag, Nürnberg und Köln im XIV. Jahrhunderte, die noch mehr in ſchulmäſsiger Gemeinſamkeit geſchaffen waren. Der Eindruck der van Eyck'ſchen Kunſtweiſe war denn auch ein überwältigender allerwärts. Raſch drang ſie rheinaufwärts gegen Oberdeutſchland vor, überall befruchtend und neue Knotenpunkte bildend in Köln, Colmar, Augsburg, Ulm und Nürnberg. Bei aller Eigenart der einzelnen Schulen erhält die ganze deutſche Kunſt des XV. Jahrhunderts durch den Einfluſs der flandriſchen Malerei wieder ein einheitliches Gepräge.

Auf zwei Dingen beruht vorzüglich die Bedeutung der van Eyck'ſchen Neuerung; auf der Einführung der Landſchaft in das Gemälde und auf der Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck des menſchlichen Antlitzes. Dem gegenüber bleibt die genauere Behandlung des ſonſtigen Beiwerks und der modiſchen Gewandung untergeordnet, weil ſie nicht durch ein beſſeres Verſtändniſs der Anatomie, eine Würdigung des ganzen menſchlichen Körpers unterſtützt wird. Daher bleibt auch die Compoſition vorerſt faſt ganz auſser

Acht; ſie ſteht noch auf der Stufe der alten, ſchlicht verſtändigen Anordnung. Des Künſtlers Augenmerk wird mehr durch Einzelheiten in Anſpruch genommen; ſeine Darſtellung iſt lediglich noch eine epiſche. Dramatiſch wird ſie erſt in der Elſäſſer Schule von Colmar, in einem ſo groſsen Meiſter wie Martin Schongauer. Wir wiſſen wie die antike Kunſt, die griechiſche Bildnerei bei ihrem Erwachen zunächſt den nackten Körper durchbildet und frei bewegt, während der Geſichtsausdruck noch ſtarr und ſammt ſeinem ſtereotypen Lächeln unbeholfen bleibt. Im geraden Gegenſatze hiezu ſtehen die Anfänge der modernen Kunſt. Die Malerei beginnt mit der Durcharbeitung des menſchlichen Kopfes, ſie vertieft ſich nicht bloſs in die individuellen Formen, ſondern auch in den Seelenausdruck des Antlitzes. Nur allmählich ſchreitet ſie zur freieren Bewegung des bekleideten Körpers, zur beſſeren Bildung von Händen und Füſsen vor, und ſpät erſt gelingt ihr eine Bewältigung nackter Körperformen. Faſt ein ganzes Jahrhundert vergeht über dieſer Entwickelung. Doch hat Vasari Unrecht, wenn er berichtet, daſs Jan Mabuse unter den Flamändern, was bei ihm gleichbedeutend mit Deutſchen iſt, der erſte geweſen ſei, der Darſtellungen von nackten Körpern ausgeführt hätte. Wir werden ſehen, daſs, abgeſehen von Jan van Eyck, ſchon viel früher und vor Ausgang des XV. Jahrhunderts die Nürnberger Meiſter ſich mit Erfolg an die Darſtellung des Nackten in bewegten Figuren gewagt haben; und ſie thaten dies ſelbſtändig und nicht wie Mabuse in directer Anlehnung an italieniſche Muſter. Genug, die moderne Kunſt erwächſt nicht auf freiem Plane, ſondern aus den Trümmern des Mittelalters; ſie wird nicht wie die Antike von unten aufgebaut, ſondern ſo zu ſagen von oben ausgegrübelt.

Das Mittelalter hatte das menſchliche Gefühlsleben unendlich vertieft. Durch den vertrauten Verkehr mit abſtracten Vorſtellungen, durch die Hingabe an Phantaſiegebilde, durch die Uebung in aller Art von Gemüthsanſpannung war der Geiſt einer gewiſſen Selbſtbethätigung gewöhnt. Dieſe innere Welt, der man den Vorzug vor der äuſseren gab, ſuchte man dann an Geſtalten, die man adeln wollte, auf jede Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Daher anfangs die gewundenen Geſtalten, die aus ſich herausſtreben, daher ihre weitgeöffneten Augen, die wie in Fieberhitze uns anſchauen. Von dieſen Augen bis zur Belebung des ganzen Geſichtes war nur ein, allerdings ein ſchwerer Schritt. Die van Eyck haben den Schritt gethan. Sie enthüllten zuerſt die Seele des Menſchen in ſeinem Antlitz und fanden ihr Spiegelbild in der freien Natur. Damit waren alſo die beiden Angelpunkte, die Schlüſſel moderner Kunſtempfindung gegeben. Von

der Landſchaft bedarf dieſs keiner Begründung. Durer und Altdorfer thaten in ihrer Erfaſſung den zweiten Schritt vorwärts. Die Holländer des XVII. Jahrhunderts brachten die Landſchaftsmalerei zu ihrer höchſten Vollendung; ſie iſt durch und durch ein modernes Product und bleibt uns fortwährend ein äſthetiſches Bedürfniſs. Das andere Schwergewicht unſerer Kunſtempfindung liegt immer noch auf dem Geſichtsausdruck. So Groſses auch die moderne Kunſt in der Körperdarſtellung geleiſtet hat, zu einer gleichwerthigen Durchbildung der menſchlichen Geſtalt im Sinne der Antike brachte ſie es nur in einzelnen Spitzen und Ausnahmen; dieſen Ausnahmen aber ſteht die Menge und die Folgezeit immer wieder verſtändniſslos gegenüber. Die Wenigſten von uns haben ja von dem Ebenmaſse der menſchlichen Gliedmaſsen, von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Bewegung, von der phyſiognomiſchen Bedeutung des ganzen Körpers eine klare Vorſtellung. Wie könnte es da dem Künſtler gelingen, ſich in der unverſtandenen Sprache uns mitzutheilen? Es iſt dies für die Kunſt ein groſser Nachtheil, für unſere Bildung ein empfindlicher Mangel. Wir können es aber nicht verläugnen, wir müſſen es eingeſtehen, daſs wir den Maſsſtab unſerer Bewunderung immer noch zu einſeitig in den Köpfen eines Bildwerkes ſuchen.

Was nun Brügge für die Niederlande, das iſt für Oberdeutſchland Nurnberg; es entwickelte ſo recht die Malerei des deutſchen Bürgerthums. Weit entfernt vor dem Hauche der neuen Zeit dahinzuſchwinden, nahm ſeine herbe aber kräftige Malerſchule alle Strömungen derſelben in ſich auf, nur um ſie der eigenen Richtung dienstbar zu machen. Wie ſie Anfangs gegenüber den Muſtern der Kölniſchen und Prager Schule ihre Selbſtändigkeit behauptet hatte, bewahrte ſie auch vor den zahlreichen Einflüſſen, die ihr vom Rheine, aus Brügge und Gent und ſpäter aus Oberitalien und ſelbſt von der Antike reichlich zugeführt wurden, ihre Urſprünglichkeit. So empfänglich ſie für das Fremde iſt, verſinkt ſie niemals in leere Nachahmung, ſie ſchöpft vielmehr ihre Kraft aus dem Anſchluſſe an die Natur und an alles, was das damals ſo reiche Leben der Nation bewegte. Ohne ſtreng kirchlich zu ſein, bleibt ſie tief religiös, ohne auf Wahrheit zu verzichten, bleibt ſie erhaben und gemüthswarm. Zu der rein formalen Schönheit nach modernſten Begriffen vermochte ſie zwar nicht oder doch nur bedingungsweiſe zu gelangen, denn ihr Ziel war weiter geſteckt. Der deutſche Genius genügt ſich nicht in dem Reize der äuſseren Formen, wenn er ſie nicht mit dem Ausdrucke des tiefſten Inneren in Einklang bringen kann. In dieſem Ringen mit einem bedeutungsvollen Inhalte liegt der Idealismus der deutſchen Malerei.

Er äuſsert ſich in der van Eyck'ſchen und Kölniſchen Schule, ſelbſt bei Martin Schongauer noch durch einen gewiſſen Zug leidender Ergebung, während er bei Dürer und Holbein zu gedanklicher Selbſtändigkeit, zu rein menſchlicher Geltung und Bedeutſamkeit gefeſtigt erſcheint.

Getragen ward die ganze neue Richtung durch eine neue Zeichentechnik, welche ſich an der Nothlage der deutſchen Malerei ausgebildet hatte; eine Technik, welche nicht blofs die Umriſſe, ſondern auch die Körperlichkeit mittels blofser Linien darzuſtellen ſuchte. Während die alten Florentiner und noch Lionardo und Mantegna die Schatten mittels kurzer, ſchräger Parallelſtriche abtonten, modelten die Deutſchen die Form mittels mannigfach geſchwellter Linien und Strichlagen. Zur Erfindung dieſer Art Zeichenkunſt, welche die Italiener alsbald hinübernahmen, war die deutſche Malerei durch den geringen Spielraum gedrängt, welcher den Wandgemälden und verhältnifsmäfsig ſelbſt dem Tafelbilde gegönnt war. Die gröfsten Meiſter wandten ſich daher mit Vorliebe dem Kupferſtiche und Holzſchnitte zu, und ſo kömmt es, dafs wir gerade in den Denkmälern dieſer, damals noch nicht blofs reproducierenden Techniken unſere monumentale Kunſt zu ſuchen haben[1]). Das lineare Zeichnen führte zu deutlicher und beſtimmter Erfaſſung der Formen. Das Aufgeben des Farbenreizes beraubte die Malerei ihrer mehr muſikaliſchen Hilfsmittel zur Wirkung auf die allgemeine Gemüthsſtimmung. Erſatz dafür bot ihr die Einführung geklärter, bereits durchempfundener Ideen in die Compoſition. Die Malerei erhob ſich dadurch in den Rang der Poeſie; ſie lieh nicht blofs den Stimmungen, ſondern zugleich auch den Gedanken der Zeit beredten Ausdruck.

In dem Mafse als der geiſtige Inhalt des Mittelalters ſich verflüchtigt hatte, waren Kunſt und Literatur gleicherweiſe in die bürgerlichen und bauerlichen Schichten des Volkes herabgeſtiegen. Wie die ſtreng kirchlichen Bauformen hatte ſich auch das nationale Epos ausgelebt, das ſeinen Stoff aus nebelhafter Ferne entlehnte und in der Form abenteuerlicher Erzählung nur das gläubige Ohr befriedigen konnte. Das deutſche Volk ward der endloſen Vorſpiegelung einer beſſeren Zukunft und Vergangenheit gleich müde und kehrte in der verhältnifsmäfsigen Ruhe und Abgeſchloſſenheit des XIV. und XV. Jahrhunderts zu ſich ſelbſt und zur Gegenwart zurück. Der Sinn des Auges begehrte nun ſein Recht; man ſah ſich um im eigenen Hauſe, in Staat

1) Vergl. A. Springer, der altdeutſche Holzſchnitt und Kupferſtich in: Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte, 171—206. | u. A. v. Zahn, Dürers Kunſtlehre, 36.

und Kirche in Tracht und Sitte. Das Subject begann ſein eigenes Object zu werden, und ganz bezeichnend wählte man daher für populäre Bücher den Titel eines Spiegels, als Sachſenſpiegel, Gnadenſpiegel, Eulenſpiegel. Und wie die Literatur ſelbſt immer mehr in Bezug auf ein ſchauluſtiges Volk trat, ſtatt, wie früher, auf eine hörluſtige Geſellſchaft, ſo muſste ſie auch einer von der Kirche ganz unabhängigen maleriſchen Thätigkeit Vorſchub leiſten. Man freute ſich Häuſer, Geräthe und Bücher mit bildlichen Darſtellungen zu ſchmücken, welche noch über die dem Schriftthume zugänglichen Kreiſe hinauswirkten. Schon im XIII Jahrhundert ſagte Thomaſin von Zerklere, die Bilder ſeien für den Bauer, der die Schrift nicht verſteht, und im Narrenſchiffe heifst es: wäre auch jemand, der die Schrift verachte oder ſie nicht leſen könnte, der ſähe wohl im Malen ſein Weſen und finde darin wer er iſt, wem er gleiche und was ihm gebricht[1]).

Je mehr ſich nun die Literatur in den Bürger- und Bauernſtand herabzog, deſto mehr ward das Bild die Hauptſache in den Büchern. Dazu geſellte ſich in dem vielgetheilten, jeder Centraliſation entbehrenden Volke ein lebhafter Drang nach Mittheilung, der bald zu einem unbezwinglichen publiciſtiſchen Triebe anwuchs. Dies führte zur Erfindung der Formſchneidekunſt, und ihr raſches Fortſchreiten im XV. Jahrhundert ward ſo aus dem innerſten Bedürfniſſe der Nation gefördert. In der Ars moriendi, den Armenbibeln, dem Speculum humanae salvationis u. a. ſchrumpft den Figuren zu gefallen, der Text völlig zuſammen; und nur wie in Ermangelung beſſerer Mittel, die Geſtalten zu beleben, werden ihnen Spruchbänder an den Mund geheftet. Aus dieſen Blockbüchern erſt entwickelte ſich der eigentliche Buchdruck mit beweglichen Lettern und es ward ſomit der Literatur auf dem Umwege der populären bildlichen Darſtellung das wichtigſte Hilfsmittel ihrer Wirkſamkeit zugeführt. Nach ihrer äuſserlichen Loslöſung von einander nahmen Bild und Schrift ihre ungehinderte Entwickelung im Drucke. Dem Formſchnitte iſt zwar ein gefährlicher Nebenbuhler im Kupferſtiche erwachſen, deſſen Druckfähigkeit zuerſt gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts in den Rheingegenden erprobt worden war, und der eine ungleich feinere Ausführung des Gegenſtandes geſtattete. Doch weit entfernt daneben zu verkümmern, erfuhr der Holzſchnitt vielmehr durch die reichere Kupferſtechkunſt eine wohlthätige Beſchränkung auf ſeine natürlichen Mittel; und innerhalb

1) Gervinus, Geſchichte der Nationalliteratur II. Vergl. Geiler von Kaiſersberg, Speculum fatuorum bei Zarncke, Brants Narrenſchiff 251b: »Ecce enim lingua nostra vernacula theutonica ... conscriptum est, depictum quoque imaginibus pro his qui literas legere non noverunt.«

derſelben gedieh er zu ſeiner claſſiſchen Vollendung in derſelben Zeit und unter denſelben Händen, die auch der Kupferplatte eine bis dahin unerhörte und für lange unübertroffene Leiſtungsfähigkeit abgewannen.

Beide Kunſtzweige nehmen in der Entwickelung der deutſchen Malerei eine eigenthümlich hervorragende Stellung ein, und die Geſchichte derſelben kann in ſolange nicht richtig verſtanden werden, als auf Formſchnitt und Kupferſtich nicht die gebührende Betonung gelegt wird; denn die Lage der Dinge in Deutſchland brachte es mit ſich, daſs gerade im entſcheidenden Augenblicke dieſe zwei zeichnenden Künſte in den Vordergrund traten. Die Malerei im engeren Sinne fand eben dieſſeits der Alpen ganz andere Bedingungen vor als in Italien. Die Flächenſcheu der gothiſchen Baukunſt, die beſchränkten Räume und die Geſchloſſenheit der Profanbauten verdrängten das Wandgemälde von der inneren, die Ungunſt der Witterung von der äuſseren Mauerfläche. Die farbentödtende Pracht der bunten Glasſcheiben lieſs nicht einmal das Tafelbild zu voller Geltung gelangen. Dabei geſtattete der ſtrengere kirchliche Geiſt des Nordens der religiöſen Malerei kein ſo freies Spiel der Phantaſie wie im Süden. Die Gemälde, meiſt nur Denkmäler perſönlicher Frömmigkeit, ſollten ſtets dieſelben heiligen Typen wiedergeben, die wohlbekannten Gruppen, die dem Beſchauer noch durch die Hereinziehung nicht mithandelnder, ſondern bloſs ſtill anbetender Stifter zum Bilde im Bilde entrückt wurden. Zwar löſte ſich aus dem Votivgemälde das ſelbſtändige Portrait los, an gröſseren Aufgaben aber gebrach es der deutſchen Malerei des XV. Jahrhunderts durchweg. Ihre Pflege ſtand nicht bei den höheren fürſtlichen Gewalten, noch auch waren Fragen der Kunſt Angelegenheiten des öffentlichen Lebens. Dafür lag ein tiefes äſthetiſches Bedürfniſs im Gewiſſen der Einzelnen, zumal in den bürgerlichen und bäuerlichen Schichten der Nation; das Volk war der Mäcen der deutſchen Malerei, den es zu befriedigen galt.

Die Thätigkeit für das Allgemeine trug weſentlich dazu bei, den Handwerker zum Künſtler zu erheben. Der Appell an die Öffentlichkeit befreite ihn vom Drucke des Beſtellers. Der Maler durfte in Entwürfen für den Kupferſtich und Formſchnitt ſeinen eigenen Eingebungen folgen, auf deren Verſtändniſs er im gleich geſtimmten Volke rechnen konnte. Daſs er in der Regel zugleich Drucker und Verleger der eigenen Arbeiten war, muſste auch ſeine materielle Exiſtenz günſtiger geſtalten. Zur Sicherung des ſelbſtgeſchaffenen Eigenthums ſetzte er ein Zeichen oder Monogramm auf das Werk und ein wohlgeordnetes Staatsweſen, wie das von Nürnberg, überwachte ſorgfältig die Unverletzlichkeit dieſes Beſitzthums. Einen anderen

Sinn, als den der Firma, des befugten Verkaufrechtes hatte das Monogramm anfänglich nicht. Erſt das Erwachen der modernen Perſönlichkeit, die bewuſste Ruhmbegier der Renaiſſance unterſchob dem Zeichen zugleich den geiſtigen Eigenthumsbegriff. Darum warfen denn auch die deutſchen Meiſter ihre ganze Kraft auf die Ausbeutung der Metallplatte und des Holzſtockes, die eine endloſe Verbreitung ihrer Werke zuliefsen. War es ihnen verſagt ſich in grofsen Flächen zu ergehen, ſo griffen ſie in alle Weiten, ſtatt des Raumes wirkten die Maſſen! Die graphiſchen Künſte zogen in Deutſchland keineswegs im Gefolge der eigentlichen Malerei einher, ſie ſtanden ebenbürtig ihr zur Seite, ſie traten ſtellvertretend für dieſelbe ein. Das Wandgemälde ward durch den Holzſchnitt erſetzt, die Tafelmalerei durch den Kupferſtich ergänzt. Ja in Ermangelung centraliſierter Culturgebiete verlieh gerade die publiciſtiſche Seite den zeichnenden Künſten im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunſt eine gewiſſe monumentale Bedeutung; ſie gehen damals in der Wandelung des Geſchmackes den übrigen Künſten eher voran, ſtatt ihnen zu folgen; ſie ſtanden noch in keiner Abhängigkeit oder Unterordnung zu denſelben. Es konnte ſomit eine ſo tüchtige Kunſtſchule, wie die des Meiſters E. S. von 1466, ohne bisher nachweisbare Uebung der Malertechnik fortſchreiten und der aus ihr hervorgehende erſte bedeutende Maler Oberdeutſchlands, Martin Schongauer zu Colmar, erſcheint faſt nur als Kupferſtecher thätig.

Unabhängig von den Gewalten in Kirche und Staat und im Einklange mit dem vorwärts treibenden, aus den alten Feſſeln ſich losringenden Volksgeiſte haben alſo Holzſchnitt und Kupferſtich in Deutſchland ihre erſte Blüthe entfaltet. In ihnen gewannen die Beſtrebungen der neuen Zeit zuerſt Ausdruck und Geſtalt; und wo ſich dieſelben im Volke am kräftigſten regten, in Franken, in Nürnberg, da muſsten auch die populären zeichnenden Künſte ihren höchſten Aufſchwung nehmen. Nur die Erwägung dieſer Verhältniſſe kann uns zur richtigen Würdigung unſeres Gegenſtandes führen; denn dürften wir von der vorherrſchenden Stellung des Kupferſtiches und Holzſchnittes in der deutſchen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts abſehen, wir fänden keinen Schlüſſel, die wahre Bedeutung Nurnbergs und die Stellung Dürers in der Kunſtgeſchichte zu erklären.

II.

Nürnberg.

»aws sonder lieb und neigung, so ich zu diser erbern stat als meinem vaterland getragen«.

Dürer.

Der Ort, an welchem Nürnberg entſtanden iſt, war weder durch eine beſonders günſtige Lage, noch durch die Spur einer älteren Anſiedelung ausgezeichnet, wie dies etwa bei einer Reihe von Städten im Süden und Weſten Deutſchlands der Fall iſt. Die Ufer der Pegnitz waren culturliches Neuland, als die fränkiſchen Kaiſer auf einer Felſenhöhe daſelbſt die Reichsburg begründeten. Ihr Name wird im Jahre 1050 zuerſt genannt und zwar von Heinrich III., dem mächtigſten römiſch-deutſchen Kaiſer. Die Errichtung eines Marktes, die Wunder der hier ruhenden Gebeine des heil. Sebaldus, der wiederholte Aufenthalt der Könige daſelbſt und deren Gunſtbezeugungen lockten ſtets neue Bewohner heran, die ſich zwiſchen der Burg und dem Fluſſe anſiedelten. Und ſo entſtand unter der Herrſchaft des Staufiſchen Hauſes neben der Königsburg, welche Konrad III. und Friedrich der Rothbart öfter bewohnten, eine neue Stadt. Sie war nur auf die raſtloſe Thätigkeit ihrer Bürger angewieſen, denn ſchon Kaiſer Friedrich II. ſagt in ſeinem groſsen Freiheitsbriefe vom Jahre 1219: In Anbetracht, daſs ſie weder Weinberge noch Schifffahrt beſitze und auf einem ſehr harten Boden gelegen ſei, wollte er ſeiner geliebten Stadt nicht nur ihre hergebrachten Rechte beſtätigen, ſondern dieſelben auch noch vermehren.

Die unfruchtbare ſandige Umgegend der Stadt war aber kein Hinderniſs, vielmehr ein Sporn für die Entfaltung ihrer Kräfte. Die Wohlthaten der Freiheit und Rechtsſicherheit, mit denen Nürnberg in den Zeiten der alten Kaiſerherrlichkeit ausgeſtattet ward, brachten

hundertfältige Frucht in der Geſchichte der neuen Reichsſtadt. Auf Grund derſelben, unter ihrem eigenen königlichen Schultheiſs machte ſich die Bürgerſchaft von der Gewalt der Nürnberger Burggrafen unabhängig. Schon im XIII. Jahrhunderte war die Reichsburg »auf der Veſten« ihrer eigenen Obhut übergeben worden, und allmählich erwarb die Stadt alle Hoheitsrechte, welche in ihrem Bereiche und in ihrer nächſten Umgebung an Andere verliehen waren, theils durch Kauf, theils durch kaiſerliche Verleihung, ſo daſs ſie ſich ſchliefslich in der Mitte des XV. Jahrhunderts voller Selbſtherrlichkeit erfreute. Dafür ſtand Nürnberg aber auch ſtets in unverbrüchlicher Treue zu Kaiſer und Reich.

Nach der Gemeindeverfaſſung, wie ſich dieſelbe im Laufe des XIV. Jahrhunderts endgiltig ausgebildet hatte, lag das Regiment der Stadt dauernd in den Händen des Patriziates, der »erbaren« Geſchlechter, deren Kern höchſt wahrſcheinlich von den Rittern der Burggrafen abſtammte. Zwar hatten auch in Nürnberg die Zünfte die Verwirrung nach dem Tode Ludwigs des Baiern zu einer vorübergehenden Umwälzung benützt; doch der neue König Karl IV. führte alsbald den alten Rath wieder zurück und beſtrafte die Häupter des Aufruhrs[1]). Ein ſprechendes Zeugnis von der klugen Mäſsigung der herrſchenden Klaſſe iſt es aber, wenn gleichwohl gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts Handwerker nicht blofs im engeren Rathe, ſondern vereinzelt auch an der Seite der höchſten Würdenträger der »Loſunger« erſcheinen. Ihre Betheiligung an der Regierung ſank freilich bald zu einer bloſsen Ehrenſtellung herab, indeſs die oligarchiſche Verfaſſung nur um ſo feſter gefugt und gegen jeden Eingriff von Nichtberechtigten abgeſchloſſen wurde.

An der Spitze der Republik ſtanden nämlich der erſte und der zweite Loſunger, welche die Aufſicht über die Schatzkammer und die Finanzverwaltung führten und zuſammen mit dem Kriegshauptmanne der Stadt auch die drei Obriſthauptleute genannt wurden. Sie waren gewählt aus den ſieben »Elteren Herrn« und dieſe wieder aus den dreizehn Alten Bürgermeiſtern, die mit den dreizehn Jüngeren gemeinſam die Geſchäfte führten, ſo daſs abwechſelnd alle vier Wochen je einer von jeder Gruppe mit dem andern zuſammentrat als die ſogenannten »Frager«. Dieſe ſechs und zwanzig Bürgermeiſter bildeten mit acht, gleichfalls patriziſchen »Alten Genannten« und mit acht Handwerkern, als den Vertretern der geſammten Zünfte, zuſammen

1) G. W. K. Lochner, Geſchichte der Reichsſtadt Nürnberg zur Zeit Karls IV. 1347—1378, Berlin 1873.

den »kleinen Rath« von zwei und vierzig Mitgliedern, bei dem alle Staatsgewalt lag. Diefem war der gröfsere Rath von »Genannten« aus der ganzen Gemeinde untergeordnet, doch wurde derfelbe nur in feltenen Fällen zur Berathung und Befchlufsfaffung zufammenberufen. Auch die acht Handwerker des kleinen Rathes nahmen blofs formell an den Berathungen deffelben Theil; fie waren nur den Zünften der Metzger, Bäcker, Lederer, Schmiede, Schneider, Kürfchner, Tuchmacher und Bierbrauer entnommen, und der erfte und angefehenfte unter ihnen unterftützte die Lofunger bei der Steuererhebung und der jährlichen Rechnungslegung vor den fieben Elteren Herrn. Dabei behielt es fein Bewenden, auch nachdem Gewerbe und Künfte einen unverhältnifsmäfsigen Auffchwung genommen hatten.

Chriftoph Scheurl konnte daher 1516 mit Recht an Johann Staupitz fchreiben: »Alles Regiment unserer Stadt und gemeinen Nutzens fteht in Handen der, fo man Gefchlechter nennet, das fein nun folche Leut', dero Ahnen und Urahnen vor langer Zeit her auch im Regiment gewefl und über uns geherrfcht haben«. [1] Und Alvise Mocenigo fagt in feiner Schlufsrelation über feinen Aufenthalt an dem Hofe Karls V. 1548: Nürnberg werde im Gegenfatze zu allen anderen deutfchen Reichsftädten von adeligen Gefchlechtern regiert, deren dort blofs 28 beftünden, und er fügt hinzu: »diefe Stadt geniefst den Ruf, fich beffer zu regieren, als jede andere in Deutfchland, weshalb fie auch von Vielen das Venedig Deutfchlands genannt wird« — wohl das höchfte Lob im Munde eines venezianifchen Staatsmannes. [2] Gleich den Nobili von Venedig befolgten aber auch die Patrizier Nürnbergs jenen Grundfatz, der einer herrfchenden Klaffe allein ihre Macht auf die Dauer fichert und der in dem Satze gipfelt: Strenge gegen fich felbft und Milde gegen die Regierten. Wohl machte es Aufsehen in der ganzen Welt, als im Jahre 1469 Nicolaus Muffel, das Haupt einer der angefehenften Familien, geehrt von Papft und Kaifer, zur Zeit erfter Lofunger und Erfter im Rath, wegen Diebftahls an dem gemeinen Schatze der Stadt angeklagt und nach kurzem Proceffe gleich dem gemeinften Verbrecher am Galgen aufgehängt

1) Die Chroniken der fränk. Städte, Nürnberg I und V, 791.

2) Fontes rerum Austriacarum, Diplomataria XXX, 69 ff. Schon 1506 fchreibt Chriftoph Scheurl: »Unde etiam civitati magnae accedunt divitiae, et tantum apud Germanos nomen: quantum Venetiis apud Italos. Unde etiam Venetia Teutonica cognominata est.« Libellus de laudibus Germaniae. Dafelbft auch die Nachricht, es gebe in Venedig ein Sprüchwort: alle Städte in Deutfchland feien blind, nur Nürnberg fehe auf Einem Auge: »Germaniae civitates cecas esse: Norimbergam vero monoculam« — die Ulrich von Hutten in feinem Sendfchreiben an Pirkheimer 1518 wiederholt.

wurde[1]). Und als Helena Nützlin 1496 durch ihren Gatten ermordet wurde — der einzige Fall eines Mordes unter den Patriziern — lehnte der Rath die kaiferliche Vermittlung zu Gunften des Mörders mit fehr entfchiedenen Worten ab, während fonft Mord und Todtfchlag im Volke auffallend leicht gefühnt wurde. Leonhard Groland hatte es gewagt, gegen Sitte und Herkommen ein Liebesverhältnifs mit Katharina, der Tochter des Hans Harsdörffer anzuknüpfen; der heimliche Briefwechfel ward entdeckt, Groland gefangen genommen, zu zwei Monaten Gefängnifs verurtheilt und auf fünf Jahre aus der Stadt und der Umgebung Nürnbergs verbannt; wobei noch ausdrücklich erklärt ward, dafs fich der Rath um eine etwaige Ehefchliefsung zwifchen den beiden, ja ganz ebenbürtigen, Verlobten nicht kümmere.[2]) Die erften Männer der Republik büfsten jegliche Ueberhebung gleich mit Gefängnifs, wie dies u. a. auch Wilibald Pirkheimer widerfuhr; und deffen fo lange allmächtiger Gegner Anton Tetzel, feit 1507 erfter Lofunger, ward im Herbfte 1514 in den Thurm geworfen, wo er auch nach vier Jahren ftarb, ohne dafs fein Staatsverbrechen, vermuthlich Bruch des Amtsgeheimniffes, je bekannt wurde.

Mit feltener Weisheit und Mäfsigung übten dagegen die Patrizier gegenüber dem Volke ihre Macht; fie wufsten nicht blofs gute Herren zu fein, fondern auch als folche zu erfcheinen. Indem fie den Handwerkern einen, wenn auch ganz geringfügigen Antheil am Stadtregimente beliefsen, hoben fie das Bewufstfein und den Gemeinfinn der Bürgerfchaft und beugten dadurch ernftlichen Zerwürfniffen, gewaltfamen Umwälzungen vor. Gerade die Eiferfucht, mit welcher das Patriziat über feinen politifchen Vorrechten wachte, übte eine günftige Wirkung auf die Gewerksthätigkeit und die Kunftentwickelung Nürnbergs. Suchte der Rath fchon die Bedeutung der althergebrachten Handwerksgenoffenfchaften möglichft abzufchwächen, fo begünftigte er noch weniger die Bildung neuer Innungen. Insbefondere wurde jede zünftige Verbindung und Gliederung innerhalb der Kunftgewerbe forgfam hintangehalten. Dabei mochte wohl urfprünglich der Hintergedanke obwalten, dafs die gebildeteren Kunfthandwerker als Corporationen leichter Einflufs auf die Verwaltung gewinnen könnten; für das Gedeihen der Künfte felbft war aber die Fernhaltung von Form und

1) Gefchichte des Proceffes: Chroniken der fränk. Städte. Nürnb. V. 753 ff. In dem Rechtfertigungsfchreiben, welches der Rath an die Römifche Curie fenden zu müffen glaubte, heifst es u. a. »nostri majores instituerunt judices, ut par et equa foret inter omnes dispensatio justicie, que magis quid actum sit, quam quis egerit inspiciat.« Daſelbſt, 771.

2) G. W. K. Lochner, Eine Neigungsheirath, im Jahresbericht des hiſt. Vereins für Mittelfranken 1863.

Zwang ein unſchätzbarer Segen, und die augenſcheinlichen Erfolge konnten den Rath leicht im Ausharren bei dieſem Herkommen beſtärken. So blieb denn, im Gegenſatze zu anderen Reichsſtädten, die Malerei in Nürnberg eine »freie Kunſt«, zwar nicht im Sinne der »Artes liberales«, ſondern als ein, keinem Zwange durch beſondere Ordnungen unterworfenes Handwerk. Als z. B. einmal ein Scharfrichter ſich im Malen verſuchte und die anderen Maler deshalb klagbar gegen ihn auftraten, weil er ihre Beſchäftigung dadurch unehrlich mache, da wurde der Henker in ſeiner Befugniſs zu malen nicht nur nicht behindert, ſondern ausdrücklich beſtätigt, denn Malen — hieſs es in dem Beſcheide — ſei eine freie Kunſt. Galt doch als ſolche in Nürnberg lange Zeit auch das Gewerbe der Schreiner, denen die Bitte um Meiſterſtück und Ordnung wiederholt abgeſchlagen und erſt 1529–30 bewilligt wurde. Später haben zwar allmählich viele dieſer »freien Künſte« Satzungen angenommen oder erhalten; bis zu Dürers Zeiten aber wachte der Rath noch mit groſsem Eifer darüber, daſs nichts was entfernt dem zünftiſchen Weſen glich, in Nürnberg aufkam oder durch fremde Geſellen eingeſchleppt wurde [1]).

Dafür bemühte ſich der Rath auch auf alle Weiſe für die Wohlfahrt der Bürger zu ſorgen und jedem berechtigten Wunſche entgegen zu kommen; er war einer der erſten, der eine geordnete Polizei einführte. Jedermann ward Sicherheit der Perſon und des Beſitzes gewährleiſtet; in zahlreichen Verordnungen war für die Reinlichkeit der Stadt und für die Geſundheit der Lebensmittel alles vorgeſehen, andere wieder betrafen die Gebahrung in den Apotheken und die Verſorgung der Armen. Der Gewerbfleiſs wurde auf alle Weiſe ermuntert. Die Aufnahme in den Gemeindeverband war Fremden ſehr erleichtert; es genügte dazu das Fürwort zweier Bürger nebſt einer ſehr geringen Abgabe, und ebenſo leicht konnte das Bürgerrecht freiwillig wieder aufgegeben werden. In Folge der Freizügigkeit mehrte ſich die arbeitende Bevölkerung raſch. Schon unter den Kaiſern Karl IV. und Wenzel erfuhr die Stadt ihre letzte Vergröſserung, indem die vor den Thoren angewachſenenen Vorſtädte mit ihr vereinigt und von Mauer und Graben umgeben wurden. Innerhalb derſelben erhoben ſich Kirchen und Klöſter, Ordenshäuſer und Spitäler, öffentliche und Privatbauten, die um die Mitte des XV. Jahrhunderts dem feingebildeten Aeneas Sylvius Piccolomini, dem nachmaligen Papſte Pius II., den Ausdruck der Bewunderung abgewannen und Zeugniſs gaben von dem Wohlſtande der Bürger, von ihrem Unternehmungsgeiſte und ihrer Kunſtfertigkeit.

1) Briefliche Mittheilung von G. W. K. Lochner.

Hand in Hand mit dem Ausbaue der Verfaſſung gieng derjenige der beiden Hauptkirchen, der älteren zu S. Sebaldus diesſeits, der jüngeren zu S. Laurentius jenſeits des Fluſſes, nach welchen die beiden Hälften der Stadt Sebalder- und Lorenzer-Seite genannt wurden. Beide ſtanden vollendet da, als Nürnberg gegen Ende des XV. Jahrhunderts den Höhepunkt ſeiner Blüthe erreichte. Sie tragen auch das Gepräge ihres allmähligen Wachsthumes zur Schau. In ihrer ſchlichten Vollendung und in dem Feſthalten an manchen localen Eigenthümlichkeiten, wie an den groſsräumigen Hallen und an dem romaniſierenden Thurmbau, ſind ſie die Wahrzeichen einer zähen Volkskraft, eines unbeugſamen Selbſtvertrauens. Einen ganz anderen, einheitlichen Charakter hat die Frauenkirche, ein halb profanes, gothiſches Bauwerk von edlen Verhältniſſen. An der Stelle der niedergeriſſenen Synagoge ward ſie 1355 von Karl IV. geſtiftet und ſchon 1361 in ſeiner Gegenwart eingeweiht, um als kaiſerliche Kapelle zugleich politiſchen Zwecken zu dienen; daher auch »Unſerer lieben Frauen Saal« genannt. Der Einfluſs franzöſiſcher Gothik in manchen Einzelheiten ward wohl durch den Luxemburger vermittelt. Die Steinmetzarbeit daran iſt von feinſter Durchbildung, ſowohl im Zierwerk, wie auch namentlich in den zahlreichen Figuren; ihre Geſtalten ſind ſchlank aber nicht gewunden, die Köpfe ſind von individueller Mannigfaltigkeit, Hände und Glieder verrathen eine für jene Zeit überraſchende Naturbeobachtung. Dieſe Bildwerke von unbekannten, vielleicht fremden Meiſtern muſsten auf die fernere Kunſtentwickelung Nürnbergs von Einfluſs ſein. Dies zeigt gleich der 1361—1377 erbaute Chor von S. Sebald mit der berühmten Brautthüre.

In der Liebfrauenkirche hat das aus ſeiner Machtfülle ſcheidende Kaiſerthum ſeiner getreueſten Stadt ein Vermächtniſs hinterlaſſen, das in dem Kunſtfleiſse ihrer Bürger reiche Zinſen trug. Das erſte Zeichen ihrer Dankbarkeit iſt gewiſſermaſsen der berühmte »ſchöne Brunnen« auf dem Herrenmarkte gegenüber der Frauenkirche, während der Jahre 1385—1396 ausgeführt von dem Palier Heinrich Beheim [1]. Unter den Standbildern, welche die herrliche Pyramide zieren, hat Karl der Groſse die Geſtalt Karls IV. angenommen, des erſten deutſchen Kaiſers, deſſen Bildniſs die heimiſche Kunſt der Nachwelt überliefert hat, denn er liebte die Kunſt, ſo wie er Nürnberg liebte. Auch ſeine Söhne, deren älteſter, Wenzel zu Nürnberg geboren und mit groſsem Pompe bei S. Sebald getauft worden war, fuhren fort, die Stadt auf

1) Dem Namen nach vielleicht ein Böhme. Vgl. die gute Monographie von R. Bergau: Der ſchöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871.

alle Art zu begünſtigen. Sigismund brachte im Jahre 1424 die Kroninſignien und Reichs-Heiligthümer nach Nürnberg und betraute die Bürgerſchaft mit deren Aufbewahrung. So lange das römiſche Reich deutſcher Nation beſtand, barg das Gewölbe der Spitalkirche zum heiligen Geiſt ſeine Inſignien, und alljährlich nach Oſtern wurden dieſelben vom Rathe auf dem Heiligthums-Stuhle, der auf dem Markte angeſichts der Frauenkirche errichtet ward, dem Volke feierlich zur Verehrung ausgeſtellt. Dies Vorrecht, welches Nürnberg bis 1804 ausgeübt hat, trug dazu bei, das Anſehn der Stadt nach aufsen hin wie das Selbſtbewufstſein ihrer Bürgerſchaft zu erhöhen. Nürnberg erſchien dadurch bereits als das gekennzeichnet, was es bald darauf in jeder Beziehung werden ſollte, als die erſte unter den deutſchen Städten.

Im XV. Jahrhunderte war Nürnberg eben der Mittelpunkt des geſammten europäiſchen Handelsverkehres. Noch war der Seeweg nach Oſtindien nicht entdeckt und die Waarenzüge nahmen von Venedig ihren Weg hieher, um in die Hanſeſtädte und nach dem höheren Norden zu gelangen. Ebenſo bildete die Stadt den natürlichen Stapelplatz aller Erzeugniſſe des deutſchen Gewerbfleiſses, die den bedürftigen Hinterländern des Oſtens, namentlich Polen und Ungarn, zugeführt wurden. Die Reichthümer, welche dafür aus aller Herren Ländern in die Hände der patriziſchen Kaufherren floſſen, wurden gleich an Ort und Stelle wieder productiv durch die in allen Zweigen aufblühende Induſtrie. Die Freude am Schaffen war Hoch und Nieder gemein in Nürnberg. Der Wohlſtand, der daraus entſprang, gewährte hinwiederum die Muſse zur Vertiefung und Verfeinerung der Thätigkeit, deren Früchte immer mehr das Ziel einer edlen Ruhmſucht wurden. Die Liebe zur Arbeit war es, was die Bürgerſchaft Nürnbergs zur Werthſchätzung der höchſten irdiſchen Güter führte, die Handwerker zur Ausübung der Kunſt, die reichen Vollbürger zur Pflege der Wiſſenſchaft. Nicht unter ſo raſtloſen Stürmen, wie in Florenz und im alten Athen, ſondern in einträchtigem, wohl geordnetem Zuſammenleben hat hier ein deutſches Gemeinweſen von höchſtens hunderttauſend Seelen gleichfalls auf beiden Gebieten nach dem Höchſten gerungen. Dem Gedeihen im Inneren entſprach denn auch der Glanz und die Bedeutung der Republik nach aufsen. Im deutſchen Binnenlande war ſie unſtreitig die Königin der Städte, und nicht bloſs die benachbarten Gemeinweſen, ſondern auch Biſchöfe und Fürſten ſuchten ihre Freundſchaft, in Streitfällen ihre Vermittelung. Den Eindruck einer Weltſtadt machte daher Nürnberg auf Johannes Butzbach von Miltenberg, als derſelbe um 1470 als junger Schütz

mit ſeinem rohen Beanus ihren weithin ſichtbaren Thürmen und Zinnen ſich näherte[1]).

Die fortwährende Beſchäftigung mit Staatsangelegenheiten, die Betheiligung am Welthandel und die dadurch veranlaſsten, häufigen Reiſen hatten den Geſichtskreis der Nürnberger Patrizier frühzeitig erweitert. Insbeſondere muſste der rege Verkehr mit Venedig im XV. Jahrhunderte in ihnen den Sinn für claſſiſche Studien wecken. Als nach dem Meinungsaustauſche auf den grossen Concilien von Conſtanz und Baſel und durch die Förderung des Aeneas Sylvius humaniſtiſche Bildung ſich auch in Deutſchland verbreitete, beeilte ſich Nürnberg, die erſten Vertreter der neuen Richtung heran zu ziehen. Der Würzburger Gregor von Heimburg, von welchem Aeneas Sylvius ſagen konnte, er ſei ohne Widerrede der Gelehrteſte und Beredteſte unter den Deutſchen, und wie einſt Griechenland nach Latium geflogen sei, ſo ſcheine jetzt in ihm Latium nach Deutſchland zu fliegen; dieſer auf dem Felde der claſſiſchen Literatur wie auf dem der Politik und kirchlichen Oppoſition gleich erfahrene Mann; ferner Martin Mayr, der ſpätere, freiſinnige Kanzler des Erzbiſchofs von Mainz, und der durch ſein Ueberſetzungswerk um die Volksbildung hochverdiente Niklas von Wyle waren um die Mitte des XV. Jahrhunderts der Reihe nach als Conſulenten und Rathſchreiber in den Dienſten der Stadt. Der Letztgenannte gab bereits im Jahre 1445 jungen Leuten in Nürnberg Unterricht in der deutſchen und lateiniſchen Sprache. Der damalige Pfarrer von S. Sebald, Heinrich Leubing ward durch Gregor dem Studium der alten Literatur gewonnen, indeſs der Probſt von S. Lorenz, Thomas Pirkheimer bereits zu den claſſiſch gebildeten Männern ſeiner Vaterſtadt zählte. Ulrich von Hutten konnte ihr daher mit Recht nachrühmen, ſie ſei die erſte unter den deutſchen Städten geweſen, welche die ſchönen Wiſſenſchaften gepflegt habe.

Nachdem Gregor von Heimburg in den ſechziger Jahren Nürnberg verlaſſen hatte, bildete Johann Müller Regiomontanus, der berühmteſte Aſtronom ſeiner Zeit, daſelbſt einen neuen Mittelpunkt wiſſenſchaftlicher Beſtrebungen. Er lieſs ſich 1471 hier nieder, weil er, wie er ſagte, keine Stadt finden konnte, die für ſeine Studien geeigneter wäre. Er verfaſste hier einen groſsen Theil ſeiner Schriften, baute aſtronomiſche Inſtrumente und legte für ſeine Zwecke eine eigene Druckerei an. Sein eifrigſter Schüler und der Erbe ſeiner

1) Otto Jahn, Aus der Alterthumswiſſenſchaft 1868, S. 409. Vergl. im Allgemeinen: K. Hagen, Deutſchlands literariſche und religiöſe Verhältniſſe im Reformationszeitalter, 3 Bde; Titelausgabe 1868

Schriften war jener Bernhard Walther, deſſen mit einem Obſervatorium verſehenes Haus beim Thiergärtner Thore nachmals in den Beſitz Dürers übergieng. Lange behauptete ſeitdem Nürnberg in den mathematiſchen Wiſſenſchaften den erſten Rang unter den deutſchen Städten, auch die Univerſitäten nicht ausgenommen. Nach allen Richtungen fand ſo der neuerwachte Wiſſenstrieb ſeine Nahrung in Nürnberg. Als der Rath das Bedürfniſs fühlte, dem gehobenen Bewuſstſein der Bürgerſchaft auch in einer Geſchichte ihrer Vergangenheit Ausdruck zu verleihen, fiel ſeine Wahl auf Sigmund Meiſterlin, einen in den römiſchen Schriftſtellern wohlbeleſenen Augsburger Mönch. Im Auftrage der beiden Loſunger und auf Koſten der Stadt verfaſste derſelbe um 1488 als Pfarrer zu Gründlach und zeitweiliger Prediger bei S. Sebald ſeine lateiniſche Chronik von Nürnberg, welcher er alsbald eine deutſche Bearbeitung nachfolgen liefs. Von Hartmann Schedel, dem Verfaſſer einer unter dem Namen »Chronicon Norimbergense« berühmt gewordenen allgemeinen Geſchichte wird weiter unten die Rede ſein. Er war Stadtphysicus; und Nürnberger Aerzte waren auch die eifrigen Humaniſten Heinrich Euticus und Dietrich Ulsen aus Friesland. Der Bürger Peter Dannhäuser war claſſiſchen Studien ſo leidenſchaftlich ergeben, daſs einer ſeiner geiſtlichen Freunde von ſeiner Beſchäftigung mit den heidniſchen Dichtern ſogar eine Gefahr für ſeinen Chriſtenglauben befürchtete.

Unter den Patriziern, welche ſich die Pflege der claſſiſchen Literatur beſonders angelegen ſein liefsen, ſteht obenan Sebald Schreyer, geb. 1446 und von 1482—1503 Kirchenmeiſter bei S. Sebald. Er hatte ſich zwar erſt in ſeinen ſpäteren Jahren den Studien zugewendet, aber mit ſolchem Erfolge, daſs ſein Haus bald der Sammelplatz aller Gelehrten wurde. Nicht bloſs durch ſein Wohlwollen auch mit ſeinem Vermögen unterſtützte er Künſte und Wiſſenſchaften; er war es, der Schedels Weltchronik zum Druck beförderte. Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, holten ſich ihre Bildung in Italien, ſtudierten in Padua die Rechte, wurden Rechtsconſulenten der Vaterſtadt und beſaſsen koſtbare Bibliotheken. Alle dieſe gelehrten Nürnberger waren durch Freundſchaft nicht bloſs unter einander ſondern auch mit einem Manne verbunden, der bei der Einführung der claſſiſchen Studien in Deutſchland eine hervorragende Rolle ſpielt, nämlich mit Konrad Celtes. Dieſer ward im Jahre 1487 vom Kaiſer Friedrich III. in Nürnberg zum Dichter gekrönt, der erſte Deutſche, der den kaiſerlichen Lorbeer empfieng. Er hielt ſich ſeitdem gerne in der Stadt auf; mit faſt allen oben genannten Männern ſtand er in Briefwechſel, wie auch mit Charitas, der gelehrten Schweſter Wilibald

Pirkheimers; auf Sebald Schreyer hat er eine ſeiner ſchönſten Oden gedichtet. Bei ſeinem zweiten Aufenthalte in Nürnberg 1491 wollten ihm die Freunde einen Lehrſtuhl der claſſiſchen Literatur errichten, und als er nicht feſt zu halten war, wurde die Stelle ſeinem Freunde Heinrich Groninger verliehen. Der Zufluſs ſo reicher Bildungselemente konnte in Nürnberg um ſo tiefer eingreifen, da der Bewegung der Geiſter hier keine ſtarre Autorität im Wege ſtand, weder eine ſcholaſtiſche Gelehrtenzunft noch eine mächtige Cleriſei.

Wie die Stadt das ganze Mittelalter hindurch im Kampfe gegen das Papſtthum am Kaiſer feſthielt, ſo hatte ſich in ihrer Bürgerſchaft bei aller tiefen Frömmigkeit eine freiere Richtung in kirchlichen Dingen feſtgeſetzt. Schon die Anſichten der Waldenſer hatten ſich bis hieher verirrt, zu der Geſellſchaft der Gottesfreunde im XIV. Jahrhundert gehörten auch mehrere Nürnberger, und vollends die huſſitiſchen Lehren fanden alsbald Anklang in der Stadt. Johann Hufs erzählt ſelbſt, wie er auf ſeiner Durchreiſe nach Conſtanz von allem Volke in Nürnberg erwartet wurde und wie er dann öffentlich unter dem einſtimmigen Beifalle der Bürger ſeine Lehrſätze entwickelt habe. Die Nürnberger Geiſtlichkeit ſtand in einem untergeordneten Verhältniſſe zu der Bürgerſchaft. Der Rath hatte die Advocatie und ſchliefslich auch das Patronat von ſämmtlichen Kirchen und Klöſtern in der Stadt und in dem ihr zugehörigen Gebiete; er wählte die Pröbſte und Pfarrer trotz dem Widerſpruche des Biſchofs von Bamberg, in deſſen Sprengel ſie gehörten; er führte die Aufſicht über die Sitten der Klöſter und reformierte dieſelben auch gegen den Willen der Mönche und Nonnen; ſo 1428 das Katharinenkloſter, 1436 das der Auguſtiner. So kam es denn, dafs die Reformation bei ihrem Eintritte vielleicht in keiner deutſchen Stadt den Boden ſo vorbereitet fand, wie in Nürnberg.

Ueberhanpt war die volksthümliche Oppoſition gegen die mittelalterlichen Lebensformen nirgends ſo ſehr in das Bewufstſein der Maſſen gedrungen, wie in Franken. Die Auflöſung des alten Herzogthums in zahlreiche gröfsere und kleinere, geiſtliche und weltliche, adelige und bürgerliche Territorien, zwiſchen denen eine beſtändige Reibung ſtattfand, lieſsen die niederen Stände zu gröfserer öffentlicher Geltung, zu freierer Bewegung gelangen. Mit der Uebung des Waffendienſtes war auch die Poeſie aus den ritterlichen Kreiſen in das Volk herabgeſtiegen. Das erwachende Selbſtgefühl der minderberechtigten Klaſſen machte ſich nicht bloſs in Maſſengährungen und Bauernaufläufen, ſondern auch in einer eigenen Volksliteratur Luft, die hier eifriger gepflegt ward als im übrigen Deutſchland. Ihre erſten bedeu-

tenden Erſcheinungen der »Renner« des Hugo von Trimberg und Boners »Edelſtein« ſind auf fränkiſchem Boden gewachſen. Hier entfaltete das Volkslied zuerſt ſeine Blüthe, nachdem der Minneſang verklungen war. Geleitet vom geſunden Menſchenverſtande, der ſich mit Vorliebe in das Gewand der Narrheit kleidete, griff dieſe volksmäſsige Dichtung friſch in das Leben hinein. Die Schranken, welche keiner Gewalt wichen, wurden vom Spottliede überflogen.

Mit der wachſenden Schauluſt des Volkes waren auch die Poſſen der Gaukler wieder zu Ehren gekommen, und die deutſche Dichtung trat allmählich in jenes Stadium, wo das leitende Epos von der Herrſchaft des Dramas abgelöſt wird. Einen Anknüpfungspunkt dafür boten die allerwärts üblichen kirchlichen Myſterien und Paſſionsſpiele. Wie ſich der Markt an die Meſſe anſchloſs, ſo drangen profane, komiſche Zwiſchenſpiele in die ernſten geiſtlichen Aufführungen ein. Als dann das bunte Gemiſch von Erhabenem und Lächerlichem Anſtoſs erregte, trennte man die Faſtnachtsſpiele ganz von den kirchlichen Myſterien. In Nürnberg zuerſt gewann ſo der komiſche Dialog ſeinen ſelbſtändigen Spielraum; dieſer konnte aber nur in der offenkundigen Gegenwart liegen. Dem ungebildeten Volke gegenüber durfte ſich das Poſſenſpiel nicht mit fremden Sitten befaſſen; wenn es verſtanden ſein wollte, muſste es auch alles Latein abſtreifen. Es war das natürliche Product einer Zeit, die ganz auf ſich ſelbſt gerichtet war.

Der Nürnberger Hans Roſenplüt, genannt der Schnepperer, ſo viel wie Schwätzer, iſt der erſte Vertreter dieſer älteſten Form des deutſchen Schauſpieles; er iſt überhaupt der Vorläufer für alle Gattungen volksthümlicher Dichtung, die das Zeitalter der Reformation kennzeichnen. Am nächſten berührt uns ſein Spruch von Nürnberg, gedichtet im Jahre 1447, eine begeiſterte Schilderung der Vaterſtadt:

»O Nürnberg, du viel edler Fleck! — —
Deines Gleichen wird nicht gefunden, nein;
Ein weiſer Rath, ein gehorſame Gemein
Und eine wohlgezogene Prieſterſchaft,
Die iſt gebunden mit ſolcher Haft,
Daſs ihrer keiner über die Schnur kann hauen
Mit Spiel, mit Unfug noch mit Frauen etc.«

Er beſchreibt zunächſt die unvergleichlichen Wohlthätigkeitsanſtalten, darunter auch eine reichliche Stiftung für Hausarme; ſodann die ſieben Kleinode der Stadt, vorerſt die dreifache Mauer mit dem breiten Graben und 187 Thürmen, dann den Wald, den Steinbruch, aus dem manche 48 Schuh hohe Kemenate aufgebaut worden ſei, die man, ſtünde ſie auf einem Berge, für eines Fürſten Herberge halten könnte;

es folgt das Kornhaus, der »ſchöne Brunnen«, die Pegnitz, welche innerhalb der Stadtmauern 67 Mühlräder treibt, deren keines ein feindlich geſinnter Fürſt zu ſtellen vermag; ſchlieſslich die Reichskleinodien. Er preiſt die Stadt als einen der erſten Sitze der Wiſſenſchaft und der Künſte, insbeſondere des Rothſchmiedhandwerks; vor allem aber ihre Kaufmannſchaft und ihre Handelsgröſse, ihren redlich erworbenen, nicht geraubten und geſtohlenen Reichthum — als Krone aber all ihrer Herrlichkeit ihre muſterhafte Ordnung im Inneren und ihre Friedensliebe nach auſsen [1]). Das Loblied iſt indeſs nur eine Ausnahme bei Roſenplüt — er ſagt ſelbſt am Schluſse: »der Eſel gen den Müller nimmer nit ausſchlägt« — ſonſt weht aus ſeinen Liedern und Faſtnachtsſpielen nur jener Ton politiſcher Satire, der nachmals durch den fränkiſchen Ritter Ulrich von Hutten ſeinen ſchärfſten Ausdruck finden ſollte. Die Schwänke und Poſſen von Roſenplüt ſind zwar noch roh in der Form, bloſse Zwiegeſpräche, ihr Inhalt meiſt recht derb, aber nicht ohne eine gute, ernſte innere Bedeutung. Ihm folgte ſein jüngerer Zeitgenoſſe und Mitbürger, der Bader Hans Folz, der ſich eine eigene Druckerei einrichtete, und beiden Hans Sachs, der anfangs auch noch die gleiche, loſere Anordnung nach Art der Geſpräche Lucians befolgte, bis er unter dem Einfluſſe der inzwiſchen bekannt gewordenen Stücke des Terenz die Formen des regelmäſsigen Dramas annahm. Auch Jakob Ayrer iſt noch ein Nürnberger.

Die Ausbildung des deutſchen Luſtſpieles in Nürnberg muſste auf die bildende Kunſt von entſcheidendem Einfluſſe ſein. Die Malerei empfieng dadurch nicht bloſs mannigfachen Stoff; die Phantaſie der Künſtler ward einerſeits mächtig angeregt, anderſeits durch die ſchlichten Aufführungen zum Streben nach Naturwahrheit herausgefordert. In Verbindung aber mit der blühenden Handelsthätigkeit Nürnbergs beförderte die populäre Literatur und Kunſt beſonders den Bilder- und Buchdruck. Briefmaler, Formſchneider, Illuminiſten und Kartenmaler fanden reichliche Beſchäftigung. Ein Mann wie Anton Koburger verſchaffte ſeiner Druckerei bald europäiſchen Ruf. Schon als er 1476 zur Wahrung ſeiner Habe nach Paris zu reiſen genöthigt war, empfahl ihn der Nürnberger Rath an König Ludwig XI., »da er durch ſeine mannigfaltigen Diener merkliche Händel und Gewerbe in Frankreich triebe.« Im Jahre 1499 widmet ihm dann ein Pariſer Verleger ſeine Ausgabe der Briefe des Polizian und nennt ihn in der Dedication einen Verehrer und Förderer der Gelehrſamkeit und den König der

1) Lochner, Der Spruch von Nürnberg, Text mit Erläuterungen: Nürnberg 1854. beſchreibendes Gedicht des Hans Roſenplüt;

Buchhändler [1]). Er arbeitete mit vierundzwanzig Preſſen und beſchäftigte ganz fabriksmäſsig über hundert Setzer, Correctoren, Drucker, Illuminierer, Buchbinder u. dergl. In allen Ländern hatte er ſeine Faktoren, in vielen Städten offene Läden. Zugleich fügte es das Geſchick, daſs Anton Koburger, der erſte Buchdrucker und Verleger ſeiner Zeit, Albrecht Dürer aus der Taufe hob.

So hat ſich der geographiſche Mittelpunkt Deutſchlands allmählich auch zu einem geiſtigen ausgebildet. Der fränkiſche Stamm hatte einſt den deutſchen Staat gegründet, der in der Verfolgung allzuweit geſteckter Ziele ſeinem Verfalle entgegengieng. Die völlige Auflöſung des mittelſten Stammesgebietes in ohnmächtige Theilglieder, unter denen der Biſchof von Würzburg den leeren Herzogstitel führte, war nur das Vorſpiel des verhängniſsvollen Proceſſes. Zugleich lag darin aber auch ſchon der Keim einer neuen Entwickelung für jene Zeit, in der zwar dem gemeinſamen Staatsweſen nicht mehr zu helfen war, in der es aber galt, die geiſtige Exiſtenz der Nation zu retten. Da ſtand der fränkiſche Stamm wieder auf ſeinem Poſten als ein Kern und Kitt für das vielgetheilte deutſche Volksthum. Wie in Franken nothwendig alle Strömungen deutſchen Lebens zuſammenfloſſen, fanden ſie hier auch jenen Ausdruck, der dem Grundzuge volksthümlicher Anſchauungen im ganzen Lande am nächſten kam. Was am Schwaben zu abſtract, am Sachſen zu real, am Rheinländer zu beweglich, am Baiern zu beharrlich war, das vereinigte der Franke in einer allen wahlverwandten Miſchung. Darum konnten denn auch die beiden Künſtler, in denen die deutſche Gefühlsweiſe ihre tiefſte Erfaſſung, ihre reinſte Geſtaltung gewonnen hat, aus fränkiſchen Städten hervorgehen, der Dichter des achtzehnten und der Maler des fünfzehnten Jahrhundertes, Goethe und Dürer.

1) O. Haſe, Die Koburger, Leipzig 1869. S. 13. Neudörffer, Nachrichten von den vornehmſten Künſtlern etc. in Nürnberg 1546. Herausgeg. v. Campe 1828. S. 56.

III.

Die Familie.

»von wannen er geweſen ſei, wie er herkummen und blieben«.

Dürer.

So war es um Nürnberg beſtellt, als am 11. März 1455 der wandernde Handwerksburſche Albrecht Dürer, ſeines Zeichens ein Goldſchmied und 28 Jahre alt, ſeinen ſtillen Einzug in die Stadt hielt [1]). Seine Heimath lag im fernen Ungarlande. In einer ohne Zweifel deutſchen Anſiedelung, Eytas [2]) genannt, hart bei dem Städtchen Gyula, acht Meilen ſüdweſtlich von Groſswardein, hatten ſeine Vorfahren von Viehzucht und Ackerbau gelebt. Schon der Vater Anton aber war als Knabe in das genannte Städtchen, das heute ein Marktflecken von 15,500 Einwohnern iſt, zu einem Goldſchmiede in die Lehre gekommen. Von ſeinen drei Söhnen folgte der älteſte, Albrecht, dem Gewerbe des Vaters, der andere Laszlo oder Ladislaus ward Zaummacher oder Sattler und der jüngſte, Johannes ſtudierte und lebte lange als Pfarrherr in Groſswardein. Albrecht, der Goldſchmied, kam nun auf ſeiner Wanderſchaft nach Deutſchland, und nachdem er längere Zeit bei den groſsen Künſtlern in den Niederlanden gearbeitet hatte, endlich zu guter Stunde nach Nürnberg. Am ſelben Tage feierte Herr Philipp Pirkheimer, der Sohn einer der angeſehenſten Familien der Stadt Hochzeit auf der Veſte, und es gab einen groſsen Tanz unter der breiten Linde des Burghofes. Die fröhliche Feſtlich-

1) Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, überſetzt v. M. Thausing; Wien 1872. S. 69 ff.

2) Ungariſch ausgeſprochen: Eytaſch. In Ungarn deutet man den Namen neueſter Zeit auf Ajtós, gebildet aus Ajtó, die Thüre, weil Dürer eine ſolche im Wappen führte. Darnach ſoll dann der magyariſche Name der »adeligen« Familie Ajtóſi gelautet haben. Allgem. Zeitung 1873 Nr. 47, S. 708, aus d. »Ungar. Lloyd« vom 9. Febr. und aus »Századok«, dem Organe des ungar. hiſtoriſchen Vereins.

keit, in der ihm die Stadt zuerſt erſchien, mochte dem Wanderburſchen als ein günſtiges Vorzeichen für ſein Verbleiben erſchienen ſein, ſo daſs er in der ſchlichten Aufzeichnung ſeiner Familienbegebenheiten des Umſtandes nicht vergaſs; deutlicher aber belehrte ihn, den jungen Goldſchmied wohl der Glanz, den die geladenen Gäſte aus den rathsfähigen Geſchlechtern bei dieſer Gelegenheit entfalteten, das reichliche Silbergeſchirr, das in Nürnberg keiner Beſteuerung unterworfen war, daſs hier ein goldener Boden für ſein Handwerk ſei. Das aber konnte er damals noch nicht ahnen, daſs ſein Name einſt an der Seite des eben gefeierten glänzen, ja dieſen noch überſtrahlen werde.

Der zugewanderte Goldſchmied fand dauernde Beſchäftigung bei einem angeſehenen Meiſter ſeiner Zunft, Hieronymus Holper[1]). Derſelbe erſcheint 1461 unter den vier Meiſtern, die vom Rath zu Geſchworenen ihrer Genoſſenſchaft ernannt werden, und wird gleichzeitig als »Silberwäger« genannt. Seine Geſellen mögen ihm nicht bloſs in der Werkſtatt, ſondern auch in ſeinem öffentlichen Amte redlich beigeſtanden haben, denn ſchon im folgenden Jahre wird er vom Rathe angewieſen, die Gebühren deſſelben, das Zeichengeld mit ihnen zur Hälfte zu theilen. Meiſter Holper ſcheint ſein Handwerk in gröſserem Maſsſtabe betrieben zu haben und auch Hausbeſitzer geweſen zu ſein, wenigſtens iſt in Endres Tuchers Baumeiſterbuche der Stadt Nürnberg im Jahr 1467 die Rede »von des Holpers Haus«[2]). Von ſeiner Ehefrau Kunigunde, einer gebornen Oellinger von Weiſsenburg, hatte er ein Töchterlein Namens Barbara. Kaum daſs das Kind herangewachſen war, hatte ſich der fremde Geſelle Albrecht das Vertrauen der Eltern dermaſsen erworben, daſs ſie ihn zu ihrem Eidam auserſahen. Im Jahre 1467 führte der 40jährige Albrecht die erſt 15jährige Braut heim, »eine hübſche, gerade Jungfrau«, wie Dürer nach den Aufſchreibungen des Vaters berichtet. Nicht ohne Zuthun des Meiſters mochte es geſchehen ſein, daſs gleichzeitig »des Holpers Eidam, Albrecht genannt« vom Rathe aufgefordert ward, mit ſeinem Meiſter zu ſchwören, daſs er des Silberzeichen- und Goldſtreicher-Amtes getreulich warten wolle; zugleich ward er angewieſen Bürger von Nürnberg zu werden. Dem Auftrage leiſtete Albrecht Dürer am 8. Juli 1468 Folge, indem er ſich gegen Erlag der bei den Goldſchmieden auf zehn Gulden Stadtwäh-

1) Lochner im Nürnberger Correſpondenten vom 18. Aug. 1858, Nro. 421, ein trefflicher Nachweis aus Archivalien. Der bisher angenommene Name »Haller« in der einzigen vorhandenen ſpäteren Abſchrift der Familienchronik kann nur aus einem Leſefehler entſtanden ſein. Am wenigſten durfte man hinter dem Meiſter ein Mitglied der Patrizierfamilie Haller ſuchen.

2) Edition v. Weech u. Lexer, Bibliothek des literarischen Vereines, Stuttg. 1862. S. 114 Z. 21.

rung feſtgeſetzten Summe als Meiſter aufnehmen liefs und zugleich für das Bürgerrecht zwei Gulden erlegte, als die niedrigſte Gebühr für ein nachgewieſenes Vermögen unter hundert Gulden. Bei dieſer Gelegenheit wird Albrecht zuerſt bei ſeinem Familiennamen Dürer genannt; nicht als ob er ſich um dieſe Zeit erſt den Namen beigelegt hätte, ſondern vielmehr und wahrſcheinlicher blofs darum, weil der zugewanderte Fremdling nur bei jenem entſcheidenden Acte mit ſeinem ſonſt wenig bekannten vollen Namen bezeichnet ward. Noch 1470 am 29. März leiſtete er wieder als »Albrecht, des Holpers Eidam,« den Eid als Verſucher und Aufzieher der Goldſchmiedezunft.

Albrecht Dürer der Aeltere, wie er zum Unterſchiede von ſeinem grofsen Sohne ſpäter genannt wurde, bewohnte damals das nach der Winklerſtraſse ſehende Hofgebäude in dem Hauſe des Patriziers Johann Pirkheimer auf dem Herrenmarkte, gegenüber dem ſchönen Brunnen und der Frauenkirche. Wieder führte das Geſchick die Namen Dürer und Pirkheimer in einem bedeutſamen Momente zuſammen. Wir haben den Hausherren bereits als einen warmen Gönner der neuen claſſiſchen Studien kennen gelernt. War er vor allen bemüht, deren Pflege in ſeiner Vaterſtadt einzubürgern, ſo bereitete er denſelben auch im eigenen Hauſe eine Stätte. Wie er für die Erziehung ſeiner Kinder ſorgte, zeigt nicht blofs die Geſchichte ſeines berühmten Sohnes Wilibald, ſondern auch die Bildung ſeiner Töchter Charitas und Clara, die als Schweſtern und ſpäter nach einander Aebtiſſinen des St. Clarakloſters ihr Latein gar wohl zu brauchen wufsten und mit den erſten Männern ihrer Zeit, wie mit Erasmus von Rotterdam und Konrad Celtes, in Briefwechſel ſtanden. Am 5. December 1470 ward dem reichen patriziſchen Hausherren als biſchöflichem Rathe zu Eichſtädt der einzige, gewifs ſehnlichſt erwartete Sohn geboren, und am 21. Mai des folgenden Jahres 1471 erblickte im Hinterhauſe das dritte Kind, der zweite Sohn des Goldſchmiedes Albrecht Dürer das Licht der Welt. Bei ſeiner Taufe ſtand der obenerwähnte erſte Buchdrucker Nürnbergs, bald auch Deutſchlands, Anton Koburger Gevatter, und er nannte den Knaben nach dem Vater Albrecht. Die bürgerliche Familie ſtand zwar ſicherlich in keinen näheren Beziehungen zu den ehrbaren Geſchlechtern der Stadt, wohl aber mochten die gleich alten Knaben im ſelben Hauſe die Genoſſen mancher erſten Spiele geweſen ſein. Möglich, dafs ſchon damals in den Kinderſeelen die Keime der innigen Freundſchaft Wurzel faſsten, die nachmals die zwei gröfsten Männer Nürnbergs, den Künſtler und den Gelehrten, verbinden ſollte; leicht konnte auch der Sinn für alles Schöne und Hohe, der im Pirkheimer'ſchen Hauſe lebte, mit den erſten Strahlen des

Bewufstfeins in das empfängliche Gemüth des kleinen Dürer gedrungen fein. Weiter aber dürften diefe Beziehungen nicht gewirkt haben, denn Albrecht war noch nicht ganz vier Jahre alt, als fein Vater die Wohnung im Pirkheimer'fchen Hinterhaufe aufgab.

Der alte Hieronymus Holper war vielleicht kurz zuvor geftorben, und der Antheil aus deffen Verlaffenfchaft konnte den Vater Dürer in den Stand gefetzt haben, fich am 12. Mai 1475 ein eigenes Haus zu kaufen. Es war dies das Eckhaus des Goldfchmiedes Peter Kraft »unter der Veften«; fo hiefs die Strafse, die nach der kaiferlichen Burg hinaufführt, die heutige Burgftrafse. Der Preis des neuen Befitzthumes war 200 Gulden, und es lag darauf überdies ein Zins der Familie Pfinzing von vier Gulden Stadtwährung jährlich, was etwa einer Schuld von hundert Gulden entfpricht. Die Umgebung, in welche die Familie durch diefe Wohnungsänderung kam, ift für die Zukunft Dürers nicht gleichgiltig. Wir ftofsen bei der Betrachtung der Nachbarfchaft auf manchen bekannten Namen. Das Dürer'fche Haus »unter der Veften«, Nr. 493, bildet das Eck gegen die obere Schmiedgaffe, und unmittelbar vor demfelben wurden die Ehrenpforten errichtet, wenn es die Einholung eines kaiferlichen Befuches oder ähnliche Feftlichkeiten galt. Blofs zwei Nummern weiter abwärts ftehen die beiden Häufer »bei der Schildröhre«, die Meifter Michel Wolgemut, der Maler nach einander befafs und bewohnte; nur durch das fchmale Krämer-Gäfslein davon getrennt ift das Haus des berühmten Doctors Hartmann Schedel; dann folgt jenes des Sebald Frey, des Oheims von Dürers nachmaliger Frau, und noch weiter unten das von Gevatter Anton Koburger. Alle diefe Häufer bilden, wenn man zur Burg hinangeht, die linke Seite der Strafse, deren rechte grofsentheils durch die Predigerkirche fammt Klofter ausgefüllt war [1]).

In diefer Nachbarfchaft genofs der Vater Dürer eines guten Anfehens. Im Jahre 1482 ward er zum gefchworenen Meifter der Goldfchmiedezunft gewählt, und es wurden die Werkzeuge diefes Vertrauensamtes, die drei Leder mit den Streichnadeln bei ihm hinterlegt. Einige Wochen fpäter ward er Gaffenhauptmann d. i. Vorfteher des umliegenden Stadtbezirkes. Nur feiner perfönlichen Tüchtigkeit, feinem Fleifse und feiner Ehrenhaftigkeit verdankte der Meifter die Achtung feiner Mitbürger. Seine Vermögensverhältniffe konnten fich über den nöthigften Bedarf für eine zahlreiche Familie nicht erheben. Frau Barbara

1) Vergl. den Plan der Situation bei G. W. K. Lochner: Typographifche Tafeln zur Gefchichte der Reichsftadt Nürnberg; Dresden, L. Wolf's Buchh. (1873.) Taf. I. um 1500.

schenkte ihm im Laufe von vier und zwanzig Jahren die ſtattliche Reihe von achtzehn Kindern, deren Geburten er ſorgfältig bis auf die Stunde verzeichnet hat mit jedesmaliger Angabe der betreffenden Taufpathen. Unter dieſen finden wir u. a. beim ſechszehnten Kinde im Jahre 1488 auch die Frau des oben erwähnten Aſtronomen Bernhard Walther aufgeführt, aus deſſen Nachlaſs Dürer 1509 das Haus beim Thürgärtner Thore kaufte. Wuchſen auch bei den damaligen Sanitätsverhältniſſen nicht alle dieſe Kinder groſs, ſo läſst ſich doch leicht ermeſſen, daſs der Vater »ſein Leben mit groſser Mühe und ſchwerer harter Arbeit zugebracht«, wie Dürer von ihm berichtet. Zu ſeiner Kinderſchaar hatte Vater Albrecht auch noch ſeinen Neffen Niklas in's Haus und in die Lehre genommen. Er war der Sohn ſeines jüngeren Bruders, des Zaummachers Ladislaus. »Deſſen Sohn«, berichtet Dürer ſelbſt im Jahre 1524 [1]), »iſt mein Vetter Niklas, der zu Köln anſäſſig iſt und den man Niklas Unger nennt«. Dort beſuchte Dürer den Vetter auf ſeiner Niederländiſchen Reiſe; wir wiſſen aber nicht, wann er dahin überſiedelte, denn Niklas hatte ſich anfangs als Goldſchmiedemeiſter und Bürger auch zu Nürnberg niedergelaſſen und verheirathet. Im Jahre 1493, 20. Mai, beſitzt er daſelbſt ein Haus beim Malerthore in der Bergamentergaſſe [2]).

Von der Kunſtthätigkeit Albrecht Dürers des Aelteren iſt leider nichts bekannt. Wir wiſſen bloſs, daſs er von 1486 bis zu ſeinem Tode einen Kramladen neben dem Rathhauſe inne hatte, für welchen er dem Zinsmeiſter der Stadt jährlich fünf Gulden entrichtete. Dafür berichtet der beſte Sohn weiter von ihm: »Er hat von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gutes Lob gehabt, denn er führte ein ehrbar, chriſtlich Leben, war ein geduldiger Mann, ſanftmüthig, gegen Jedermann friedſam und ſtets dankbar gegen Gott. Er hat auch für ſich nicht viel weltlicher Freuden bedurft; er war von wenig Worten, hatte nicht viel Geſellſchaft, und war ein gottesfürchtiger Mann. Dieſer mein lieber Vater hatte groſsen Fleiſs auf ſeine Kinder, ſie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn ſein höchſt' Begehren war, daſs er ſeine Kinder mit Zucht wol aufbrächt', damit ſie vor Gott und den Menſchen angenehm würden; darum war ſein' täglich' Sprach' zu uns, daſs wir Gott lieb haben ſollten und treulich gegen unſere Nächſten handeln«.

So wie Dürer hier den Vater in Worten ſchildert, hat er ihn auch zweimal gemalt. Das eine mal am Ende ſeiner Lehrzeit, bevor er ſeine Wanderſchaft antrat, als hätte er dem Alten Rechenſchaft geben

1) Dürers Briefe 69.
2) Nürnberger Stadt-Archiv: Literæ 10, fol. 23. Mittheilung Lochners.

wollen über das, was er gelernt. Das Bildnifs befindet ſich gegenwärtig in der Galerie der Uffizien in Florenz. Auf dem dunkelgrünen Grunde erſcheint der alte Meiſter etwas linkshin gewandt, angethan mit ſchwarzer Kappe und Jacke und einem braunen Ueberkleide. Das Geſicht und die Hände, welche einen rothen Rosenkranz halten, ſind von wunderbarer Lebendigkeit, der Ausdruck iſt von würdigem Ernſt und wohlthuender Ruhe, um den Mund ein kräftiger Zug von Entſchloſſenheit; im ganzen ein Kopf, der die Welt mit kleinen zwar, aber mit klugen, hellen Augen anſieht und deſſen ſcharfer Blick auch noch planend in die Zukunft ſchaut. Ueber eine gewiſſe Regelmäſsigkeit hinaus finden ſich in den rundlich zuſammengeſchloſſenen Zügen wenig Spuren einer Aehnlichkeit mit dem offenen, länglichen Antlitze Dürers, des Sohnes. Die Körperlichkeit der Formen iſt durch graue Schatten bis zu völliger Rundung ausgeführt, der Ton der Farbe von der gröſsten Wahrheit und ungemein hell. Insbeſondere ſind die Hände, deren Fingerſpitzen ſich am Paternoſter vereinigen, wohlerhalten, vortrefflich durchgezeichnet und voll Leben. Die Malweiſe iſt ungewöhnlich breit und kräftig. Aber auch die Rückſeite des Tannenbrettchens verdient unſere Aufmerkſamkeit, denn ſie zeigt uns mit dem Pinſel gezeichnet das Familienwappen des alten Dürer: ein geſchloſſener Helm, einen Mohrenrumpf mit ſpitzer, rother Mütze, rother, gelb ausgeſchlagener Jacke zwiſchen zwei goldenen Flügeln tragend, krönt zwei Wappenſchilde, deren eines eine offene goldene Thür auf rothem Grunde, deren anderes einen weiſsen Widder in blauem Felde zeigt. Jenes iſt bekanntlich das auch vom Maler geführte Wappen der Dürer oder Thürer, wie ſie ſich auch früher nannten; das Allianzwappen aber kann hier nur auf Dürers Mutter Bezug haben und liefert vollends den endgiltigen Beweis, daſs dieſelbe keine geborne Haller geweſen ſei; es iſt ohne Zweifel das Wappen der Familie Holper.

Das andere, allgemeiner bekannte Bildnifs ſeines Vaters malte der junge Meiſter bald nach ſeiner Heimkehr, als hätte es nun gegolten, dem guten Alten zu zeigen, was er von der weiten Wanderſchaft mitgebracht habe. Das Gemälde befindet ſich gegenwärtig im Beſitze des Herzogs von Northumberland in Sion Houſe und trägt auf dem dunkleren, holzfarbigen Grunde die Inſchrift: 1497 ALBRECHT THVRER DER ELTER VND ALT 70 JOR; es wurde bereits 1644, als es noch im Beſitze des Grafen von Arundel war, von Wenzel Hollar geſtochen. Alte Copien davon beſitzt das Städel'ſche Inſtitut in Frankfurt a. M. und die k. Pinakothek in München, letztere 1814 von N. Strixner lithographiert. Wieder erſcheint er in ſchwarzem

Käppchen und Unterkleid, darüber einen braunen, pelzgefütterten Rock. Das Alter hat zwar tiefe Furchen in das biedere Geſicht gezogen, aber noch quillt das Haar ungebleicht unter der Kappe hervor; die müden Hände über einander gelegt, blickt er treuherzig forſchend aus dem Bilde heraus, und um die ſchmalen Lippen ſpielt ein Zug, wie von freudigem Genügen. Das Original iſt von der gleichen lebendigen Auffaſſung, wie das Florentiner Bildniſs, aber tiefer in der Farbe und durch Putzen beſchädigt. Innerhalb der vier Jahre, daſs er ſeinen Sohn nicht vor Augen gehabt, iſt in dem Antlitze des Vaters eine groſse Veränderung vor ſich gegangen. Durch die Trennung von ſeinem Lieblinge mögen die Wechſel, welche jahrelange Sorgen und Kummer auf ſeine Lebenskraft ausgeſtellt hatten, raſcher fällig geworden ſein. Aus dem noch immer ſtrammen alten Meiſter war bei Dürers Heimkehr ein in ſich gekehrter, ſtiller Greis geworden. Wohl ihm, daſs nun ein dankbarer Sohn für ihn eintreten konnte, ihm den Reſt ſeiner Lebenslaſt tragen zu helfen; und das hat Dürer auch redlich gethan.

Die einzigen Nachrichten, welche wir über die Perſönlichkeit Dürers des Aelteren beſitzen, verdanken wir bekanntlich ſeinem berühmten Sohne ſelbſt, deſſen Aufzeichnungen dem Vater zu gröſserer Ehre gereichen, als der ſchönſte Lobgeſang. Zugleich geben ſie uns auch Aufſchluſs über die erſte, nicht zu unterſchätzende Bildungsſtufe, deren der Knabe genoſs. Sie laſſen uns einen tiefen Blick thun in das ſchlichte, innige Familienleben eines deutſchen Bürgerhauſes, gegründet auf Arbeit, Sitte und Gottesfurcht. Dort finden ſich denn die Quellen, aus welchen Dürer zuerſt die Seelenkraft ſchöpfte, um den Gefühlen einer nach innerer Befreiung ringenden Zeit in ſichtbaren Formen Ausdruck zu leihen. Da iſt kein hohler Aufſchwung und kein lähmendes Nachzittern der Empfindſamkeit, da iſt kein innerer Zwieſpalt. Gerade das Haften am Gegenſtändlichen und an dem ihm an Realität gleichgeachteten religiöſen Glauben läſst das Gemüth nie in Abſpannung verſinken. Die Geiſter ſind zu geſund, zu elaſtiſch, um auch dem herbſten Schlage für lange nachzugeben; je einfacher, deſto tiefer iſt ihr Fühlen und deſto ſchneller ſetzt es ſich wieder in eine nach auſsen gerichtete Thätigkeit um. Und bei dieſer Thätigkeit iſt dann der Menſch mit ſeiner ganzen Seele, mit allen ſeinen Sinnen. Darum feſſeln uns die Werke jener Zeiten ſo dauernd, darum ergreifen uns die ſchlichten Worte ſo tief, mit denen Dürer die kleinſten Umſtände erzählt, die den Tod ſeiner Eltern begleiteten. Ganz unbewuſst waltet ja der tiefe Einklang zwiſchen naiven Seelen, unmerklich wohl für das Auge des gleichgiltigen Beobachters. Erſt wenn

Eins vom Andern getrennt wird, dann reifst es das gute Theil, das von feinem Wefen in der Bruft des Andern lebte, heraus an die Oberfläche. Und was einmal fo wie mit Naturgewalt in das Bewufstfein jener fchlichten Menfchen tritt, wiegt reichlich alles das auf, was fich heute empfindfame Leute täglich erzählen.

Fünf Jahre nachdem Dürer das letzte Bildnifs von ihm genommen, erlag der Vater nicht feiner Altersfchwäche, fondern einem Anfalle von Ruhr. »Und da er den Tod vor feinen Augen fah, gab er fich willig drein in grofser Geduld.« Er ftarb nach Mitternacht am 20. September 1502. Dürer erzählt weiter, wie man im letzten Augenblicke nach feiner Kammer lief, ihn zu wecken, »und ehe ich herab kam, da war er verfchieden, den ich todt mit grofsen Schmerzen anfah, dafs ich nicht würdig bin gewefen, bei feinem Ende zu fein!« Auf feinem Sterbelager hatte er dem Sohne die Mutter empfohlen, »die er mir alleweg höchlich gelobt hatte, wie fie eine gar fo fromme Frau wäre; deshalb nehme ich mir vor, fie nimmermehr zu verlaffen«.

Diefem Vorfatze getreu, nahm Dürer zwei Jahre nach des Vaters Tode die Mutter ganz zu fich. Er fchildert die alte Frau, wie fie viel in Kirchen gieng, ihn fleifsig zurechtwies, wenn er nicht recht handelte, und wie fie ftets in grofsen Sorgen um fein und feiner Brüder Seelenheil war. »Ich mochte kommen oder gehen, fo war ftets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Chrifti!« Ihre Wohlthätigkeit gegen Jedermann, ihre Sanftmuth in allen Widerwärtigkeiten des Lebens und ihren guten Leumund kann der Sohn nicht genugfam preifen. Dafür forgt er aber auch mit rührender Aufmerkfamkeit für die alte Mutter. Auch während feines Aufenthaltes in Venedig 1506 ift er ftets auf ihren Bedarf bedacht und er bittet Pirkheimer, feiner Mutter zu fagen, dafs fie ihm fchreibe und »dafs fie fich felbft gütlich thue«; und den jüngften Bruder Hans läfst er ermahnen, dafs er nicht der Mutter zur Laft liege [1]). Nachdem fie endlich faft ein ganzes Jahr in feinem Haufe krank darniedergelegen, fühlte fie das Nahen ihrer letzten Stunde am Abende des 16. Mai 1514. Sie gab Dürer noch ihren Segen und wünfchte ihm den göttlichen Frieden unter vielen fchönen Lehren. Sodann begehrte fie den Abfchiedstrunk, Minnebecher oder St. Johannissegen genannt. »Sie fürchtete den Tod fehr, aber fie fagte: vor Gott zu kommen, fürchte fie fich nicht. Sie ift auch fchwer geftorben,« berichtet Dürer weiter, »und ich merkte, dafs fie etwas Grauenhaftes fah, denn fie forderte das Weihwaffer, obwohl fie lange zuvor nicht gefprochen hatte.« Indefs er felbft ihr das Sterbegebet fprach, brachen

1) Thaufing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime etc. S. 10 u. 12.

ihre Augen — »davon habe ich ſolchen Schmerz gehabt, daſs ich's nicht ausſprechen kann; Gott ſei ihr gnädig!« Zum Schluſſe kann ſich der Maler nicht enthalten, beizufügen: »Und in ihrem Tode ſah ſie viel lieblicher aus, denn da ſie noch das Leben hatte; ſie war im drei und ſechszigſten Jahre, da ſie ſtarb, und ich hab ſie ehrlich nach meinem Vermögen begraben laſſen« [1]).

In ihrer Krankheit und zwei Monate vor ihrem Tode hat Dürer ſeine Mutter noch in einer groſsen Kohlezeichnung abgebildet, am 19. März 1514. Der ſcharf umſchriebene Kopf der alten Frau mit den feſten redlichen Zügen, dem merkwürdig ausdrucksvollen Blicke hat etwas Ergreifendes. Die Zeichnung iſt im Beſitze des Herrn Ambroise-Firmin Didot zu Paris [2]). So wie Dürer die Mutter in Wort und Bild ſchildert, muſs ſie einen beſtimmenden Einfluſs auf die Entwickelung ſeines Charakters, ſeiner Phantaſie und ſeiner religiöſen Anſchauungen ausgeübt haben. Von den Porträten des Vaters ſowohl wie der Mutter, welche ſich im Imhoff'ſchen Beſitze und auf dem Rathhauſe zu Nürnberg befunden haben ſollen, haben wir weiter keine Kunde [3]).

Wie viele und welche von den achtzehn Geſchwiſtern mit Dürer im väterlichen Hauſe aufgewachſen ſind, läſst ſich nicht genau beſtimmen. Im Jahre 1524, als er ſeine Familiennachrichten zuſammenſtellte, lebten nur noch zwei und zwar Andreas, der Goldſchmied, geb. 1484, und der jüngſte der drei Hans genannten Brüder, geb. 1490, ein Maler und Schüler Albrechts. Gleichzeitig bemerkt Dürer, daſs ſeine übrigen Geſchwiſter, »etliche in der Jugend, die anderen ſo ſie erwachſen«, geſtorben ſeien. Wenn eine Notiz in den Imhoff'ſchen Inventarien [4]) Glauben verdient, ſo hätte ſich in dem Beſitze jener Familie eine Zeichnung befunden, darſtellend einen Geiger, einen Jüngling und ein Mädchen, die von Anton Dürer herſtammte. Es wäre dies das ſechſte Kind des älteren Dürer, geboren 1474. Mehr Wahrſcheinlichkeit hat eine andere Ueberlieferung für ſich, nach welcher das aus dem Praun'ſchen Cabinet herrührende Bildniſs eines jungen Mannes in den zwanziger Jahren in der Pinakothek von München (Cab. 147) einen Bruder Dürers, Namens Hans, vorſtellt. Es zeigt einen bartloſen, knochigen Kopf mit tiefliegenden Augen, von einem langen, bloſsen Halſe getragen und bedeckt mit einer Haarhaube, über die

1) Dürers Briefe etc. 75, 4; 136, 14 und 137, 20 mit Anmerk.

2) Woltmann, Jahrbücher f. Kunſtwiſſenſchaft IV, 249.

3) v. Eye, Dürer, Ueberſichtstafel 19, wo ſchlieſslich die Echtheit von Hans Hieronymus Imhoff ſelbſt bezweifelt wird. K. van Mander, Het Schilder-Boeck, II. Aufl. Amſterdam 1618. fol. 132, Sp. 2. erwähnt ein Bild der Mutter im Rathhauſe zu Nürnberg.

4) A. Springer, Mittheil. d. Wiener Centralcommiſſion Bd. V. S. 357.

eine braune Kappe gezogen ift. Das unregelmäfsige, magere Geficht hat derbe, ja faft gemeine Züge, ift aber lebendig aufgefafst und in kräftigem, braunen Fleifchtone gemalt. Die Hand Albrecht Dürers ift darin unverkennbar, felbft in der oben angebrachten Jahreszahl 1500; es gibt davon eine gute Lithographie von Strixner. In fo nachläffiger Kleidung und Haltung tritt kein Mann auf, der bei einem Meifter fein Bild beftellt hat; allem nach ift es ein Gefelle in feiner Werkeltagstracht. Dafs er Dürern nahe geftanden, geht daraus hervor, dafs auf einem weiter unten befprochenen Schulbilde aus Dürers Werkftatt von 1502 diefelbe Perfönlichkeit zum Modell für eine darin angebrachte Nebenfigur gedient hat. Mit dem edlen Antlitze unferes Meifters hat diefer Kopf allerdings wenig Aehnlichkeit; um fo mehr aber erinnert er an deffen Bruder Andreas, obwohl die dem letzteren ähnlichen Züge hier auch um vieles vergröbert erfcheinen. Neueftcr Zeit hat man die Angabe v. Murrs, dafs dies Bildnifs Albrechts Bruder, Hans Dürer, vorftelle, mit dem Einwande abfertigen wollen, dafs diefer ja im Jahre 1500 erft zehn Jahre alt gewefen fei, und vergafs dabei ganz der beiden älteren Brüder diefes Namens, deren einer 1470, der andere 1478 geboren war. Wenn auch nicht der erftere, fo kommt doch der letztere hier in Frage, zumal da urkundlich ein Hans Dürer im Jahre 1507 als Meifter in die Zunft der Schneider von Nürnberg aufgenommen wird [1]). Diefem Acte würde ein Alter von 29 Jahren ebenfo entfprechen, wie 22 Jahre dem oben erwähnten Bildniffe, deffen hergebrachte Benennung fomit keineswegs fo unwahrfcheinlich ift.

Von den jüngeren Brüdern, die Dürer überleben follten, hatte Andreas wohl bis zum Tode des Vaters in deffen Goldfchmiedewerkftatt gearbeitet; er ward fodann in feinem 18. Jahre auf die Wanderfchaft gefchickt. Den jüngften Hans, damals erft zwölf Jahre alt, nahm Dürer felbft zu fich in die Lehre und konnte ihn bald in der Werkftatt als Gehülfen brauchen. Doch mag er als Neftháckchen etwas verzogen worden fein und fcheint in Dürers Abwefenheit 1506 nicht gut gethan zu haben. Diefer räth daher der Mutter, dafs fie ihm Arbeit fuche, und fährt dann fort: »Ich hätte ihn gern mit mir nach Venedig genommen, es wäre mir und ihm nützlich gewefen, auch der Erlernung der Sprache halber. Aber fie (die Mutter) fürchtete ja, der Himmel fiele auf ihn herab!« Er erfucht nun Pirkheimer, dafs er felbft Aufficht über den Buben führe und eindringlich mit ihm rede, damit er lerne und redlich aushalte, bis Dürer heimkomme. Im Jahre 1509 arbeitet er noch in deffen Werkftatt. Unter'm 30. Juli 1510 er-

1) Baader, Jahrbücher f. Kunftwiffenfchaft I. S. 222.

fahren wir dann aus einem Rathserlaſſe, daſs er von Martin Rucker von Wemding, einem Knechte Chriſtoph Kreſſens, nächtlicher Weile geſtochen worden ſei, vermuthlich gelegentlich eines Raufhandels [1]). Wir wiſſen von ihm weiter, daſs er 1529 und 1530 als Hofmaler des Königs von Polen in Krakau lebte [2]). Von ſeiner Kunſtfertigkeit iſt bisher weiter nichts bekannt geworden. Waagen [3]) vermuthete in einer Familie Chriſti zu Pommersfelden, bezeichnet 1518, H. D. und gemalt im Geſchmacke Albrecht Altdorfers, ein Gemälde Hans Dürers.

Andreas oder Endres Dürer, der Goldſchmied, wird 1514 in ſeinem dreiſsigſten Jahre Meiſter in Nürnberg. In dieſem Jahre und wohl zu Ehren des Antrittes ſeiner Meiſterſchaft zeichnete Albrecht ſein Bildniſs in ſorgfältigen Kreuzlagen mit dem Metallſtifte auf weiſs grundiertes Papier. Der längliche Kopf etwas geſpitzt und bartlos, zeigt zwar regelmäſsige, anſprechende Züge, aber nur entfernte Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer ſelbſt; auch laſſen ihn die ſtärkeren Backenknochen, der minder ausladende Naſenrücken, das ſpitzere Untergeſicht, der ſchmale Hals weniger bedeutend erſcheinen. Die freie Stirn und das offene, groſse Auge des jungen Meiſters ſchauen heiter hinaus; das Haar iſt ſorgfältig in eine Netzhaube geſpannt und das Hemd endet in eine hohe zierliche Halskrauſe. Das Blatt befindet ſich in der Albertina zu Wien, wurde 1785 von Adam Bartſch geſtochen und ſpäter von Pilizotti lithographiert. Um dieſelbe Zeit ſcheint ſich Endres auch verheirathet zu haben, ohne es aber je zu einem gedeihlichen Hausweſen zu bringen. Am 24. November 1518 beſtätigte er ſeinem Bruder Albrecht unter Zeugenſchaft Wilibald Pirkheimers und Lazarus Spenglers, daſs ihm derſelbe ſeinen Antheil an dem bisher gemeinſam beſeſſenen väterlichen Hauſe »unter der Veſten« herausbezahlt habe [4]). Nach Albrechts Tode muſs Andreas offenbar durch den Erbvergleich mit deſſen Wittwe, Frau Agnes, wieder in den Beſitz des Vaterhauſes gelangt ſein, denn zwanzig Jahre ſpäter, am 15. November 1538,

---

1) Lochner, Anzeiger für Kunde d. Vorz. 1869. Sp. 231.

2) Im Archiv der Regierungscommiſſion des königl. polniſchen Schatzes befindet ſich eine Handſchrift betitelt: »Regestrum perceptarum pecuniarum sacre M. regie a generoso domino Seuerino Boner Zuparo Burgrabio magnoque procuratore Crac. Biecensi et Bapſtinen. capit. etc. nobili Malchiero Czirzowsky uiceprocuratori eiusdem a die 9. Jan. a. 1529 usque ad 31. Dec. 1529 pro edificio castri Cr. ad distribuend. commissar. percepta« auf dem Umſchlage bezeichnet als: »Regestrum edificiorum castri Crac. 1529 anno sexto G. D. S. B.« darin »Hans Dürer pictor regie maiestatis« oft erwähnt wird. Lepkowski in der Zeitſchrift: Teka Wilenska 1857. Nro. 2. S. 220 ff. Vergl. die Erbtheilung nach Alb. Dürers Tode im J. 1530 weiter unten im VI. Cap.

3) Kunſtwerke in Deutſchland I. S. 127.

4) Urkunde im Germaniſchen Muſeum; abgedr. Anzeiger f. K. d. Vorzeit VII. 1860. Sp. 276.

verkauft er und ſeine Frau Urſula den Beſitz ihrer Behauſung »unter der Veſten gegenüber Johann Neudörffers, des Rechenmeiſters Haus am Eck der oberen Schmiedgaſſe, welches er, der Verkäufer, von Albrecht Dürer, ſeinem ſeligen Bruder ererbt hatte« an den Apotheker Quintin Werthaimer [1]).

Daſs Andreas indeſs ſein Handwerk daſelbſt fortwährend ausübte, erſehen wir aus einem Urtel vom 26. Juli 1521, laut deſſen der Frohnbote Linhard Motſchidler, als Curator eines Nachlaſſes, verhalten wird, dem Meiſter eilf Rubine und einen Smaragd zu erſetzen, die dieſer dem Verſtorbenen anvertraut hatte [2]). Von ſeiner Frau Urſula hatte Endres Dürer, ſo viel bekannt, bloſs eine Tochter Conſtantia, die urkundlich in den Jahren 1531 und 1533, ebenfalls an einen Goldſchmied vermählt erſcheint, Namens Gilg Kilian Proger. Trotz der Betheiligung an der nicht unbedeutenden Erbſchaft Albrecht Dürers ſcheint dieſer letzte Zweig der Familie in ziemlich dürftigen Verhältniſſen gelebt zu haben [3]). Deshalb vielleicht verlieſs auch Endres Nürnberg, um dem Bruder Hans nachzuziehen und ohne Erlaubniſs des Stadtraths ſich in Krakau niederzulaſſen. Der Rath forderte ihn daher 1534 auf, jene Stadt zu verlaſſen und ſein Hausweſen wieder in der Vaterſtadt aufzuſchlagen [4]). Dieſer Aufforderung ſcheint er Folge geleiſtet zu haben. Doch im Jahre 1538 gibt ihm der Rath wieder ein Empfehlungsſchreiben an den König Sigismund von Polen, weil Andreas dort viele Ausſtände einzukaſſieren hätte [5]). Dies läſst vermuthen, daſs ſein Bruder Hans Dürer inzwiſchen verſtorben ſei, ſonſt hätte Andreas wohl weder groſse Forderungen in Polen gehabt, noch auch hätte er daſelbſt eines Empfehlungsbriefes bedurft. Von da ab verſchwinden alle Nachrichten von der Familie Dürers, und da jene Conſtantia als der einzige Sprößling derſelben in der dritten Generation erſcheint, ſo erledigen ſich hiermit von ſelbſt alle Verſuche, welche aus dem Vorkommen des gleichen oder ähnlicher Namen auf einen weiteren Fortbeſtand der Familie ſchlieſsen laſſen möchten. Nur Gilich, d. i. Egidius Kilian Proger, der Tochtermann Andreas Dürers, gehört ſelbſt noch der Kunſtgeſchichte an, indem er ſich als ein ganz geſchickter Kupferſtecher erweiſt. Er fertigte meiſtens ſchmucke kleine Zierleiſten als Vorlagen für Goldſchmiede; ihm gehört nämlich das aus einem mit G verſchränkten K und einem P gebildete Monogramm an, welches unter den Werken der ſogenannten Kleinmeiſter vorkommt.

1) Nürnberger Stadtarchiv, Literæ 51. fol. 53.

2) Nürnb. Stadtarchiv Cons. 27. fol. 203 b. Mittheil. Lochners.

3) Lochner, Anz. f. K. d. Vorzeit 1869. Sp. 231.

4) Baader, Beiträge zur Kunſtg. II, 25.

5) Baader, Jahrbücher f. Kunſtw. I, 246.

Bartſch [1]) führt neun, Nagler [2]) noch zwei weitere Blätter von ihm an; die Zahl wird ſich wohl noch verdoppeln laſſen. Die meiſten der bisher bekannten Stiche führen das Datum 1533, einzelne 1534 oder 1540. Ueber die Zugehörigkeit derſelben kann kein Zweifel obwalten, nachdem die letzterwähnte Jahreszahl einmal von der Bezeichnung: »Gilich Kilian Proger fecit« begleitet iſt. Proger iſt vielleicht bloſs ein Beiname, der auf die Einwanderung oder doch Herkunft von Prag hinweiſt. Hier sein Zeichen mit Motiven des bei ihm beliebten Blattwerkes:

Wir haben die Geſchichte von Dürers Familie von vornherein erledigt, um fortan um ſo ungeſtörter bei ſeiner eigenen Perſönlichkeit verweilen zu können. Es liegen keine Anzeichen dafür vor, daſs die beiden zuerſt geborenen Kinder Dürers des Aelteren ihre erſten Lebensjahre überdauert hätten. Albrecht, der Drittgeborne, war wohl ſchon frühzeitig der älteſte ſeiner Geſchwiſter; ein Grund mehr, daſs die Hoffnungen des Vaters insbeſondere auf ihm ruhten und ihm eine verhältniſsmäſsig beſſere Erziehung zu Theil wurde. Dürer ſelbſt erzählt: »und ſonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen; da er ſah, daſs ich fleiſsig in der Uebung zu lernen war; darum lieſs mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich Schreiben und Leſen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mich das Goldſchmiedwerk«. Wie Johann von Miltenberg, geb. 1478, in ſeiner Heimath, mag der kleine Dürer auſser einigen lateiniſchen Vocabeln wenig Poſitives in der Schule gelernt haben. Wie mangelhaft aber auch der öffentliche Unterricht damals geweſen ſein mochte, für ein ſo begabtes Kind, wie der kleine Dürer, war der Schulbeſuch von entſcheidender Wichtigkeit. Das Talent braucht fortwährende Erziehung und Anleitung bis zu den Höhen ſeiner einſtigen Thätigkeit; der Genius in ſeinem raſtloſen Drange bedarf bloſs eines erſten Anſtoſses, einer frühen Befreiung aus geiſtiger Hülfloſigkeit, alles andere ſucht und findet er ſelbſt auf. Dürer verlangt auch nachmals von der Vorbildung eines Knaben, welcher der Malerkunſt gewidmet wird: »daſs er recht leſen und ſchreiben könne und mit dem Latein auf-

1) Peintre graveur, IX. S. 33. 2) Monogrammiſten, III. S. 25.

erzogen werde, zu verſtehen etliche Schriften«. Daſs auch er etwas Latein verſtand, lieſse ſich daraus, daſs er lateiniſche Bücher beſaſs, die Widmung von Pirkheimers Theophraſtus annahm und ſich ſtets fehlerloſer lateiniſcher Inſchriften bediente, ſchon vermuthen; auch wenn uns Dürer nicht ausdrücklich berichtete, daſs er in ſeiner Jugend den Vitruvium geleſen habe [1]).

Nichts iſt natürlicher, als daſs der Vater den jungen Dürer für ſein, nun ſchon in der Familie erbliches Handwerk beſtimmt hatte. Nach beendetem Schulbeſuche, wahrſcheinlich im 13. Lebensjahre, nahm er ihn daher in ſeine eigene Werkſtatt auf, und wir können auch ohne ſein eigenes ausdrückliches Zeugniſs annehmen, daſs der findige Knabe ſich raſch die Technik der Goldſchmiedekunſt zu eigen machte. Einer alten Nachricht zufolge ſoll er ſogar bereits in ſeiner Lehrzeit die ſieben Fälle Chriſti in Silber getrieben haben. Erhalten hat ſich von jenen Arbeiten eben ſo wenig etwas, wie von denen des Vaters ſelbſt. Jedenfalls aber muſste die Erlernung des Goldſchmiedewerks für ſeine künſtleriſche Zukunft von gröſster Bedeutung ſein. Der frühe Umgang mit plaſtiſchen Formen weckte jenen Sinn für körperliche Rundung und feine Modellierung, jenes raſtloſe Streben nach richtiger Perſpective und Raumvertheilung, wie er ſie zuerſt in die deutſche Kunſt eingeführt hat. Zugleich machte ihn das väterliche Gewerbe mit der Behandlung der Metalle innig vertraut, was ſeinen wahrhaft ſchöpferiſchen Fortſchritten auf dem Gebiete des Kupferſtiches ſicher ſehr zu ſtatten kam. Zu weit führen würde uns aber die Annahme, als hätte Dürer mehr als die allererſten Anfangsgründe der Stecherkunſt in der Werkſtatt ſeines Vaters gelernt. Das einfache Flachornament, welches damals etwa von einem Nürnberger Goldſchmiede angewendet wurde, konnte in dieſer Richtung keine Schule ſein. Hie und da haben ſich zwar in Deutſchland auch Goldſchmiede mit der Herſtellung von Platten zum Zwecke des Abdrucks beſchäftigt, ihre Leiſtungen blieben aber, im Gegenſatze zu den italieniſchen Goldſchmiedearbeiten, ſtets untergeordneter Art, und die ſehr roh gezeichneten Blätter des Israel van Mecken bezeichnen den Höhepunkt deſſen, was ein bloſser Goldſchmied als Kupferſtecher zu leiſten vermochte. Dabei ſind die beſſeren Stiche Meckens nie Originale, ſondern meiſt verderbte Copien beſſerer Vorbilder. Der erfindende Künſtler iſt in Deutſchland immer der Maler und dieſer liefert auch dem Goldſchmiede ſeine Vorlagen, wie es ja auch Dürer und Holbein gethan haben. Darum verſteht auch Dürer den Begriff der

1) Zahn, Die Dürer-Handſchriften des Brit. Muſeums Jahrb. f. Kunſtw. I, 12 und 14.

Malerei ſo, daſs er alles umfaſst, was wir heute zeichnende Künſte nennen würden, indem er ſagt: »Item Malen iſt das, daſs einer von allen Dingen eines, welches er will, wiſſe auf ein eben' Ding zu machen, ſie ſeyen wie ſie wollen« [1]). Vom Materiale der Ausführung völlig abſehend, erklärt er die Umſetzung einer räumlichen Erſcheinung in ein Flächenbild als die Aufgabe der Malerei. So genau wie in Italien wurde es damals im Norden mit der Vorbildung eines Goldſchmiedes eben nicht genommen. Im Gegentheile müſſen wir annehmen, daſs Dürers erſte Verſuche im Zeichnen keineswegs den Arbeitsſtunden der Goldſchmiedewerkſtatt ihre Entſtehung verdankten und unter den Augen des ſtrengen Vaters ausgeführt wurden. Sie erſcheinen vielmehr als Früchte einer vielleicht gar verpönten Nebenbeſchäftigung, ja wir beſitzen ſogar ein ausdrückliches Zeugniſs über die näheren Umſtände, unter denen ſie entſtanden. Im Britiſchen Muſeum befindet ſich die Skizze einer ſtehenden Frau, die einen Vogel, einen Falken, auf der Hand hält, in einer ſeltſamen burgundiſchen, ſpitz zugehenden Haube mit herabhängendem Schleier auf geröthetem Papier leicht mit Kreide ausgeführt. Dabei ſteht, offenbar von der Hand eines ehemaligen Geſpielen des kleinen Goldſchmiedlehrlings die Inſchrift: »Das iſt auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, eh' er zum Maler kam in des Wolgemuts Haus, auf dem oberen Boden in dem hinteren Haus im Beiſein Conrat Lomayer's ſeligen« [2]). In freien Stunden alſo, in den entlegenen Winkeln des väterlichen oder befreundeten Hauſes, im Kreiſe der ſtaunenden Kameraden ward zuerſt ſtatt gothiſchen Maſswerks und der beliebten Akeleiblümchen das erſte beſte unheilige Figürchen zu Papier gebracht, bis der kleine Meiſter ſich klar darüber war, daſs er nicht zum bloſsen Goldſchmiede beſtimmt ſei. »Und, erzählt er weiter, da ich nun fäuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Luſt mehr zu der Malerei, denn zu dem Goldſchmiedwerk; das hielt ich meinem Vater vor; aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit der Goldſchmiedlehre zugebracht hatte. Doch gab er mir nach, und da man zählte nach Chriſti Geburt 1486 an St. Andreas Tag (30. November) verſprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen«.

Glücklicher Weiſe ſind nun auch noch andere Zeichnungen Dürers aus ſeinen Lehrjahren beim Vater erhalten, welche beweiſen, daſs die Zeit keineswegs ſo verloren war wie der gute Alte meinte. Seine

1) Jahrbücher f. Kunſtw. I. S. 13.
2) Jahrbücher f. Kunſtwiſſenſch. I. 183. Die Handſchrift erinnert an die des Rechenmeiſters Neudörffer.

nachweisbar früheſte Arbeit iſt das Selbſtporträt des 13jährigen Knaben in der Albertina mit der ſpäter von ihm eigenhändig beigefügten Inſchrift: »Das hab ich aus einem Spiegel nach mir ſelbſt konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war. Albrecht Dürer.« Das Bildniſs in halber Geſtalt iſt mit einer für jenes Alter erſtaunlichen Freiheit mit dem Silberſtifte auf grundiertes Papier gezeichnet. Es iſt ein ſinniges, liebliches Kindergeſicht, in dem man unſchwer die Grundzüge des künftigen herrlichen Männerkopfes erkennt. Das lange Haar iſt, der Sitte der Zeit gemäſs, bloſs über den Augenbrauen gerade abgeſchnitten und von einer Kappe bedeckt, deren Zipfel an dem Scheitel durch drei Knöpfe niedergehalten, auf der abgekehrten Seite in langen Franſen herabhängt, die mit bunten Federn beſetzt ſcheinen. Er trägt eine weite Joppe, die er mit der Linken zuſammenhält, indeſs die Rechte conventionell mit ausgeſtrecktem Zeigefinger und Daumen nach rechts weiſt. Namentlich die unteren Theile des Geſichtchens ſind ſehr wahr und fein gerundet. Die Haare insbeſondere verrathen bereits ſeine künftige Eigenthümlichkeit und Meiſterſchaft in ihrer Behandlung. Dagegen erſcheinen die Augen hart und ungeſchickt, weil er dieſelben in dieſer Stellung nicht nach der Natur bilden konnte und ein ſelbſtändigeres Wiſſen ihm hierin noch nicht zu Hilfe kam. Indeſſen ſind auch ſpäterhin die Augen nicht eben die Stärke ſeiner Bildniſſe; ſie behalten häufig etwas Starres und Gezwungenes. Auffallend erſcheint auf den erſten Blick in der Haltung wie in der langgeſtreckten Form der rechten Hand und in der Art, wie die Draperien gebrochen ſind, eine groſse Aehnlichkeit mit den typiſchen Bruſtbildern in Hartmann Schedels Weltchronik.

So anſprechend dieſes erſte Selbſtbildniſs Dürers auch iſt, in noch höherem Maſse zeigt eine andere Zeichnung aus dem folgenden Jahre 1485 die ſeltene Frühreife des Künſtlers. Das Blatt aus der Sammlung Posonyi in Wien, jetzt im Beſitze des H. Hullot in Paris, zeigt eine Madonna unter einem Thronhimmel ſitzend, zu deren beiden Seiten je ein Engel ſteht die Laute und die Harfe ſpielend. Die Jungfrau zeigt einen länglichen Kopftypus mit hoher Stirne, ſie trägt die mächtige Krone in der Art der Kölniſchen Bilder der Zeit, darunter hervor flieſst reiches Lockenhaar über ihre Schultern herab. Still vor ſich herabblickend, neigt ſie den Kopf linkshin gegen das zu ihr aufblickende und ſie umarmende Chriſtkind, das ſie aufrecht auf ihrem Schoſse hält. So unvollkommen deſſen Körper wie auch die Hände der Mutter gebildet ſind, das Ganze iſt ein Muſter liebenswürdiger Innigkeit, und lieblich ſtimmen dazu die beiden muſicierenden Engel, die halb neugierig halb andächtig die Gruppe betrachten. Die reiche

Dürers Selbstbildniss von 1484.

Silberzeichnung in der Albertina zu Wien

siehe H.

Madonna von 1485.

Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris

(Seite 11.)

Gewandung fällt in ſehr ſcharf und eckig gebrochenen Falten herab. Das gothiſche Geſtühle, die Blumen im Vordergrunde, der verhaltene Ausdruck der Geſtalten, ihre ſymmetriſche Anordnung zum Andachtsbilde, alles trägt das Gepräge des alten Stiles in einer ungemiſchten Reinheit und Zierlichkeit, wie ſie ſpäter bei Dürer nirgends mehr vorkommt. Der Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Formengebung iſt ſo groſs, daſs niemand auf ſeine Urheberſchaft verfallen würde, wenn das Blatt nicht in der Mitte unten, ganz deutlich und echt, ſeine älteſte Bezeichnung: A und D neben einander und das Datum 1485 trüge. Iſt ſchon die gewandte Führung des Silberſtiftes im Selbſtporträte des vorigen Jahres überraſchend, ſo bleibt dieſe ſichere Handhabung der Feder durch den vierzehnjährigen Knaben geradezu unerklärlich. Dieſe Zeichnungen ſetzen nicht bloſs vielfache Vorübung voraus, ſondern auch ein ganz bewuſstes Streben und eine maleriſche Auffaſſung, die weit über die Anforderungen des Goldſchmied-Handwerks, wie über alles das hinausgeht, was er etwa bei ſeinem Vater lernen konnte.

Zur Stütze der geſchichtlichen Wahrheit haben wir die getreue Abbildung der beiden letztgenannten Zeichnungen in Holzſchnitt hier beigegeben. Wer mit dem Gange der Ueberlieferung auf dem Gebiete der Malerei vertraut iſt, wird auf den erſten Blick ſehen, daſs hier nicht ſchwanke Gebilde eines unabhängigen jugendlichen Autodidakten vorliegen. Dieſe Arbeiten tragen nicht bloſs den allgemeinen Charakter der damaligen Kunſtweiſe, auch nicht bloſs das locale Nürnberger Gepräge derſelben, ſie ſtehen geradezu unter dem vollen Einfluſſe einer beſtimmten tüchtigen Malerſchule. Daſs dieſe keine andere iſt, als die Michel Wolgemuts, wird durch die zahlreichen Vergleichungspunkte im Schatzbehalter und der Schedel'ſchen Weltchronik auſser Zweifel geſetzt. Wir ſtehen hier vor der merkwürdigen Erſcheinung, daſs der kleine Goldſchmiedlehrling bereits den Spuren des Malers folgt, der nun erſt ſein Meiſter werden ſollte. Ein Blick auf den oben beſchriebenen Situationsplan der Häuſer in der Straſse »Unter der Veſten« ertheilt uns die beſte Auskunft. Dürer mochte ausgehen oder heimkommen, er muſste an dem benachbarten Hauſe Wolgemuts vorbei; deſſen Malerknaben waren wohl ſeine gewöhnlichen Geſpielen, und mehr als einmal mag ihn die Neugierde in die reichlich mit Aufträgen geſegnete erſte Malerwerkſtatt von Nürnberg gelockt haben. Und beſuchte das Kind, was wohl häufig geſchah, ſeinen weiter unten wohnenden Pathen, den reichen Buchdrucker Koburger, dann konnte er wohl auch ſehen, wie die von deſſen Geſchäftsfreunde Wolgemut gezeichneten Holzſtöcke abgedruckt wurden. Ohne Zweifel gieng ſo der Knabe frühzeitig bei Wolgemut aus und ein, und bald

mufste diefer an feiner glücklichen Hand Gefallen finden. Als er dann den Vater anlag ihn Maler werden zu laffen, da konnte die Wahl des Meifters nicht mehr fraglich fein, fie war bereits getroffen. Es kann nur auf einem Irrthume beruhen, wenn Chriftoph Scheurl in feiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Krefs und nach ihm Neudörffer berichtet, der alte Dürer hätte daran gedacht, das Söhnchen anderwärts, und zwar nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre zu geben [1]). Fügte fich der bedächtige Vater fchliefslich auch, vielleicht nicht ohne Fürfprache von Nachbar und Gevatter, dem Wunfche feines Lieblings, die väterliche Goldfchmiedewerkftatt mit der des Malers zu vertaufchen; in weitausfehende Pläne, die auch entfprechende Opfer gekoftet hätten, würde er fich wohl nie eingelaffen haben. Und dazu hatte es auch keine Noth. Meifter Wolgemut ftand damals in der Blüthe feiner mannigfachen Kunftthätigkeit, er war ein geachteter wohlhabender Mann, deffen guter Ruf als Künftler nicht blofs auf die Mauern der Vaterftadt befchränkt war; von nah und fern kamen grofse Aufträge an ihn. Wir können mit Sicherheit annehmen, dafs Nürnberg damals mit Stolz auf Michel Wolgemuts Werkftatt blickte; und wenn Vater Dürer ficher mit den meiften feiner Mitbürger der Anficht huldigte, Meifter Wolgemut fei ein fo guter Maler, wie nur irgend einer in deutfchen Landen, fo hatte er darin, wie wir fehen werden, gar nicht fo Unrecht.

1) Vergl. Schnaafe, Mittheilungen der k. k. Centralcommiffion, Wien VIII, 187.

IV.

Michel Wolgemut.

»Zum virten iſt dy kunſt nütz: man erlangt groſser und ewiger gedechtnuſs darſon, so man's ordenlich prawcht.« Dürer.

Michel Wolgemuts Schickſal in der Kunſtgeſchichte liefert den beſten Beweis, welch' ein trefflicher Lehrer er Dürern geweſen iſt. Auf den ihm von ſeinem alten Meiſter gewieſenen Bahnen fortſchreitend, hat Dürer bald die Thätigkeit deſſelben dermaſsen verdunkelt, daſs deſſen Name faſt nur noch in ſeinen Beziehungen zu dem groſsen Schüler genannt wurde. Darüber hinaus weiſs bereits Neudörffer 1547 [1]) bloſs ein Gemälde Wolgemuts zu nennen und Doppelmayr [2]) erklärt deſſen Werke durch die Länge der Zeit für ganz verſchollen. Nur die Holzſchnitte in der Weltchronik Hartmann Schedels konnten ihm nicht beſtritten werden, da ſein Name am Schluſſe des Werkes ausdrücklich genannt wird; aber auch hier fehlte es nicht an Zweifeln über ſein Verhältniſs zu dem, mit ihm zugleich genannten Wilhelm Pleydenwurff. Man wollte ſogar zu Gunſten des Letzteren Wolgemut zum Holzſchneider, zum handwerksmäſsigen Techniker erklären und ſo ſein Verdienſt an der groſsen Publication ſchmälern.

Demgemäſs hat ſich allmählich die Anſicht feſtgeſetzt, als hätte Dürer bei Wolgemut nicht viel lernen können. Das Verſtändniſs ſeiner Entwickelung ward dadurch weſentlich erſchwert, die ganze Erſcheinung Dürers ward zum Räthſel; denn nichts begreifen wir ſchwerer, als eine Reihe von bedeutenden Thatſachen, deren Anfänge wir nicht kennen. Allerdings trug zu jener Auffaſſung die Art bei, in welcher

1) Nachrichten, Nürnb. 1828. S. 35. 2) Nachrichten, Nürnb. 1730. S. 181.

Dürer über ſeine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet: »In der Zeit verlieh mir Gott Fleiſs, daſs ich wohl lernte, aber viel von ſeinen Knechten leiden muſste« [1]). Statt auf den Vorderſatz hat man bisher zumeiſt auf den Nachſatz dieſer Mittheilung den Nachdruck gelegt und die Sache ſo aufgefaſst, als hätte Dürer bei Wolgemut mehr ſchlechte Behandlung als guten Unterricht erfahren. Dagegen iſt zu bemerken, daſs ſich Dürer nirgends über ſeinen Lehrmeiſter beklagt, vielmehr bis an ſein Lebensende in freundſchaftlichen Beziehungen zu ihm geſtanden hat. Daſs aber ein Lehrknabe unter rohen Geſellen einer Werkſtatt zu leiden hatte, war gewiſs zu jener Zeit ſo wenig etwas Ungewöhnliches, wie es etwa heutzutage noch etwas Seltenes iſt. Man denke nur an das Loos der kleinen Schützen bei den fahrenden Schülern! Die Bedeutung jener Nachricht liegt nicht ſowohl in der ſicher ganz gewöhnlichen Thatſache, die ſie enthält, ſondern vorzüglich in der Perſönlichkeit des Berichterſtatters. Das Wichtige und Neue daran iſt nur der tiefe Eindruck, den die unwürdige Behandlung in einer zarter beſaiteten Seele zurückliefs; es iſt eben der moderne Menſch, der ſich gegen die ererbte Rohheit empört; der zum Bewuſstſein perſönlicher Würde gelangte Bürger, der die als Kind erlittene Schmach noch im Mannesalter nachempfindet. Uns aber gilt es, zu unterſuchen, was Dürer mit dem »ihm von Gott verliehenen Fleiſse« bei Wolgemut lernen konnte, und zu dieſem Behufe müſſen wir uns zunächſt fragen, was Michel Wolgemut ſelbſt geleiſtet hat.

Dieſe Frage zu beantworten unterliegt ganz beſonderen Schwierigkeiten. Wenn wir uns mit noch unzulänglichen Hilfsmitteln daran wagen, ſo geſchieht es in der Ueberzeugung, daſs dieſer Verſuch zur weiteren Verfolgung unſeres Gegenſtandes unabweislich iſt. Unſere Beantwortung kann in keiner Hinſicht auf Vollſtändigkeit Anſpruch machen, eher dürfte dieſelbe nach mancher Seite der Berichtigung bedürfen. Vielleicht daſs dadurch mittelbar doch einer beſſeren Würdigung des Meiſters vorgearbeitet wird und Andere dann glücklicher in der Löſung der hier noch obſchwebenden Räthſel ſein werden. Vorläufig verſuchen wir es, die Stelle, welche Wolgemut in der deutſchen Kunſtgeſchichte einnehmen muſs, ſo weit auszufüllen, als es nothwendig iſt, um das Wachsthum Dürers daraus ableiten zu können.

Was die Gemälde Michel Wolgemuts anbelangt, ſo dürfen wir uns nicht durch die Unzahl mehr oder minder roh angeſtrichener Bretter beirren laſſen, die in Nürnberg und anderwärts mit ſeinem Namen bezeichnet werden. Solcher bloſs handwerksmäſsiger Erzeug-

1) Dürers Briefe, 74, 12 mit Anmerkung über die ungenaue Ueberlieferung der Stelle.

niſſe des Pinſels hat jede deutſche Malerſchule eine ziemliche Anzahl aufzuweiſen, und wenn die Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts reicher daran erſcheint als andere, ſo erklärt ſich das leicht aus ihrer maſſenhaften Production. Was wir bisher von Gemälden in Ermanglung jeder Signatur mit einiger Sicherheit auf Wolgemuts Werkſtatt zurückführen können, beſchränkt ſich auf einige groſse Altarwerke, an denen wieder die Grenze der eigenhändigen Betheiligung des Meiſters bei der Ausfuhrung Gegenſtand des Zweifels iſt. Wolgemut erſcheint eben meiſt als Unternehmer, der ſeine Kunſt zwar in groſsem Maſsſtabe, aber auch mit Hilfe vieler fremden Kräfte ausübt, ſo daſs es ſchwer wird, ſeine eigene Hand dabei zu verfolgen. In dem Geſchäftsmanne geht aber doch der Künſtler nicht unter; in all' der Maſſenproduction waltet ein mächtiger Geiſt, der vor keiner Schwierigkeit zurückſchreckt und jede neue Richtung raſch ergreift, um ſie nicht bloſs auszubeuten, ſondern auch weiter zu entwickeln. Läſst ſich nun auch die überreiche Thätigkeit, welche Wolgemut in ſeinem 85jährigen Leben entfaltete, vorerſt nur in ganz allgemeinen Zügen feſthalten, ſo viel ergiebt ſich ſchon aus vereinzelten Thatſachen, daſs wir es hier mit einem groſsen Meiſter zu thun haben, der bahnbrechend wirkte auf allen jenen Gebieten, auf welchen Dürer mit ſeinem Ruhme auch den ſeines Lehrmeiſters geerntet hat. So hoch wir auch Dürers Genius zu ſtellen geneigt ſind, ohne Wolgemuts Vorgang hätte er die Stufe ſeiner Vollendung nicht erreicht. Am wenigſten dürfte dies vorerſt im Bezug auf jene groſsen Publicationen beſtritten werden, durch welche Wolgemut der Begründer der fortan muſtergiltigen Nürnberger Holzſchneiderſchule geworden iſt.

Als Anton Koburger im Jahre 1483 ſeine oberdeutſche Bibelausgabe veranſtaltete, entlehnte er noch die Abbildungen dazu der ein Jahrzehent früher erſchienenen Kölner Bibel. So roh und unvollkommen auch die hundertſieben Holzſtöcke waren, die bei dieſer Gelegenheit nach Nürnberg kamen, ſie genügten, den Unternehmungsgeiſt Koburgers und Wolgemuts zur Bewältigung groſser Aufgaben herauszufordern. Unter ihrer Leitung erhob ſich der bis dahin bloſs handwerksmäſsig geübte Formſchnitt raſch zur Höhe der damaligen Kunſtleiſtung. Zeugniſs davon geben die einundzwanzig groſsen Tafeln in dem 1491 durch Koburger veröffentlichten »Schatzbehalter des Reichthums des ewigen Heils und Seligkeit.« Um die Bedeutung dieſes Kunſtdenkmales zu ermeſſen, braucht man daſſelbe bloſs mit allem dem zu vergleichen, was der Holzſchnitt bis dahin geleiſtet hatte. Die Zeichnungen ſtammen wohl ſämmtlich von ein und derſelben Meiſterhand her und gehören ohne Zweifel Wolgemut ſelbſt an.

Der mannigfache Reichthum der Erfindung, die freie Beweglichkeit der Figuren ift ftets von der Rückficht auf das technifch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitte ift zwar fehr ungleich, theils unbehol-fener, theils vollendeter, je nachdem die verfchiedenen Formfchneider bereits zu einer höheren künftlerifchen Ausbildung gelangt waren oder nicht. Was der Meifter anftrebte, zeigen uns fo gelungene Blätter wie gleich das erfte: Gott Vater auf dem Throne fitzend und den vor ihm knieenden Heiland fegnend. Die Figuren find gefchickt in die gegebenen Räume eingeordnet; eine emfig durchgebildete Ge-wandung erhöht ihre Würde, und wenige kleine Striche in den Ge-fichtern genügen, um denfelben Ausdruck und Mienenfpiel zu ver-leihen. Die Darftellung wagt fich an alles, und doch ift dem noch ungefchulten Schneidemeffer nicht zu viel zugemuthet. So fehr auch die Formen der Dinge vereinfacht find, immer noch giebt das, was von der Zeichnung ftehen bleibt, ein deutliches Bild von der Abficht des Meifters. Die Holzfchnitte des »Schatzbehalters« find durchweg ohne eine beftimmte Bezeichnung. Gleichwohl wird das grofse ver-zierte W auf dem Banner in der reizenden Darftellung vom Einzuge Jephtas, der neunzehnten Figur, wie fchon Paffavant annimmt, nicht anders als auf Wolgemuts Namen zu deuten fein; einen gleichen Sinn möchte auf der achtzigften Figur das Fähnlein mit dem W zwifchen den zwei andern haben, die je mit dem erften und dem letzten Buchftaben des Alphabetes geziert find [1]).

Der Beifall, den zweifelsohne die Bildwerke des »Schatzbehal-ters« ernteten, konnte die Herrn Sebald Schreyer und Sebaftian Cam-mermeifter leicht bewegen, noch im felben Jahre, am 29. December 1491, mit Michel Wolgemut und feinem Stieffohne Wilhelm Pleyden-wurff einen Vertrag über ein anderes grofses Unternehmen abzu-fchliefsen, nämlich über die Veröffentlichung der illuftrierten Ausgabe von Dr. Hartmann Schedels »Neuer Weltchronik«. Die genannten Patrizier lieferten die Mittel zur Herftellung von mehr als zweitaufend Holzftöcken; die beiden Maler aber müffen eifrig an der Arbeit ge-wefen fein und eine grofse Werkftatt zu ihrer Verfügung gehabt haben, da das Werk bereits nach zwei Jahren, am 23. December 1493 vollendet war. Der urfprünglich lateinifche Text ward durch den Lofungsfchreiber Georg Alt mit angemeffenen Veränderungen auch in's Deutfche übertragen und Koburger veranftaltete die Ausgabe zu-

1) Daffelbe gilt vielleicht von dem Wimpel auf dem Zelte der Fig. 58, nur erfcheint der Buchftabe dort vom Holz-fchneider verftümmelt, wie dies auch fonft bei Infchriften der Fall ift, z. B. bei dem AVE MARIA GRA . . . auf Figur 64.

gleich in beiden Sprachen. Welche grofse Verbreitung diefe Foliobände frühzeitig gefunden haben, zeigt nicht blofs das heute noch ziemlich häufige Vorkommen derfelben, fondern auch die im Nürnberger Stadtarchiv befindliche Urkunde vom 22. Juni 1509, in welcher die Betheiligten von den Ergebniffen des gemeinfamen Unternehmens Rechenfchaft geben und fich über den ganz namhaften Erlös aus demfelben vergleichen. Die Bücher giengen nach allen Richtungen an Bevollmächtigte in vielen deutfchen Städten bis Bafel, Strafsburg, Lübeck, Danzig, Breslau, Prag und Wien; fodann nach Paris, Lyon, Krakau und Ofen. Starken Abfatz fand die Weltchronik auch in Italien, namentlich in Como, Mailand, Genua, Florenz, Bologna, theils durch die Vermittlung des Nürnberger Kaufmanns Anton Kolb, theils reifte dort zur Beforgung der Verkäufe ein Peter Vifcher von Stadt zu Stadt, der aber wohl kaum mit dem berühmten Nürnberger Erzgiefser ein und diefelbe Perfon fein dürfte. In Nürnberg felbft koftete der ftattliche Folioband »roh« d. i. mit farblofen Holzfchnitten und ungebunden 2 Gulden rheinifch, illuminiert und eingebunden das dreifache.

Die Veröffentlichung der Nürnberger Weltchronik war infofern ein Ereignifs in der Gefchichte des Buchdruckes, als bis dahin ein grofses Werk profanen Inhaltes in fo prächtiger Ausftattung noch nirgends erfchienen war. Der Gelehrte und der Künftler hatten gleichen Antheil an den Erfolgen des Buches, das zum Lefen wie zum Schauen einlud und fo recht auf den zur geiftigen Selbftändigkeit gelangenden Bürgerftand, den gebildeten Mittelftand der neueren Zeit berechnet war. Trotz manchen abenteuerlichen Vorftellungen, die es enthält, hat das Werk viel zur Erweiterung des mittelalterlichen Gefichtskreifes im Volke beigetragen. In der gefchichtlichen Darftellung Hartmann Schedels erfcheint Heiliges und Weltliches bunt gemifcht, Bibel und Mythologie reichen fich friedlich die Hand ganz in der Art der italienifchen Humaniften, bei denen der Verfaffer in die Schule gegangen war. Der Erfindung des Malers war hier weiter Spielraum geboten, die künftlerifche Ausführung aber litt fichtlich unter der Befchleunigung der Arbeit und die Vollendung der Holzfchnitte nimmt daher gegen das Ende des Buches immer mehr ab. Die grofsen Compofitionen zeigen ganz die Geftaltungskraft und die herbe Phantafie Wolgemuts von dem finnigen Familienbilde der aus dem Paradies vertriebenen erften Eltern (Fol. 9) bis zu dem wilden Tanze der fünf Gerippe in dem Bilde des Todes (Fol. 264). Die vielen Wiederholungen gleicher Motive mögen auf den Antheil des jungen Pleydenwurff und anderer Gehilfen entfallen. Zierrath und Beiwerk folgen

noch vorwiegend dem Geſchmacke am alten Stile, der ſich freilich dem Spiele mit Naturformen und jeder Laune des Künſtlers fügen mufs. Die zahlreichen Städteanſichten der Weltchronik ergeben ſich wohl vielfach als Ausgeburten der Phantaſie, das Charakteriſtiſche von manchen iſt aber doch ſo glücklich feſtgehalten, dafs ein offenes Auge für Naturerſcheinungen und Zeichenſtudien auf weiten Reiſen vorausgeſetzt werden müſſen. So unvollkommen dieſe Städtebilder uns auch erſcheinen mögen, ſie ſind doch die erſten Anfänge einer ſelbſtändigen Landſchaftsmalerei [1]). Durch das ſtoffliche Intereſſe geleitet macht Wolgemut zuerſt ein Stück Gegend zum Hauptgegenſtande der Darſtellung und gelangt ſo immer mehr zu der ganz modernen Fähigkeit, in dem Anblick der freien Natur ſich zu vertiefen und die Reize der Landſchaft im Bilde nachzuempfinden.

Irgend ein Monogramm oder ein ſonſtiges Zeichen des Künſtlers findet ſich auf den Holzſchnitten der Schedel'ſchen Chronik nicht. Es bedurfte deſſen auch nicht, da ja am Schluſſe der beiden Ausgaben die Namen der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff ausdrücklich genannt ſind; doch bleibt der unmittelbare Antheil jedes einzelnen an der Ausführung dabei unbeſtimmt. So bieten uns denn die Holzſchnitte Wolgemuts wie ſeine Gemälde nur ein ganz ungefähres Bild ſeiner perſönlichen Leiſtungen. Einen deutlicheren Begriff von ſeiner Bedeutung und Eigenthümlichkeit erhalten wir erſt, wenn wir auch jene dritte, nicht minder hervorragende Seite ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit in's Auge faſſen, die ihm in unſerem Jahrhunderte faſt allgemein abgeſprochen wurde — ich meine ſeine Leiſtungen auf dem Gebiete des Kupferſtiches. Denn im Gegenſatze zu ſeinen Malereien und Holzſchnitten, tragen Wolgemuts Kupferſtiche regelmäſsig eine beſtimmte Bezeichnung. Dies iſt aus der urſprünglich mercantilen Bedeutung des Monogramms leicht erklärlich, denn die Marke des Künſtlers war ein Schutzmittel für ſeine Waare, wie für jede andere; auch verlangten wohl die Behörden überall eine Kennzeichnung der auf öffentlichem Markte ausgebotenen Kunstblätter zur Ordnung der Besteuerung und des Verkaufsrechtes. Gemälde, welche ein vielbeſchäftigter Meiſter nur auf Beſtellung malte, bedurften des Monogramms ebenſowenig als Holzſchnittwerke in Büchern, welche die Adreſſe des Druckers oder Verlegers trugen. Die Kupferstiche aber, welche man auf Märkten, Wallfahrten, Kirchenfesten u. dergl. feil zu bieten pflegte, konnten der Monogrammes nicht ſo

1) Abgeſehen etwa von den ganz vereinzelten Beiſpielen in Breydenbachs Reiſe nach Jeruſalem 1486, und in Thoman Lyrars oder Lyrers Chronik von Schwaben.

leicht entbehren. Die Platte wurde damit verſehen, ſobald Abdrücke für den Handel gemacht werden ſollten. Einzelne Drucke ohne Monogramm gelten daher mit Recht als Probedrucke, und die gröſsere Seltenheit der unbezeichneten Blätter eines Meiſters deutet ſchon darauf hin, daſs dieſelben nicht für den Markt beſtimmt waren.

Aus Gründen nun, deren Erörterung beſſer in dem VIII. Capitel, Dürers »Wettſtreit mit Wolgemut«, Platz findet, ſehe ich mich genöthigt, die meiſten jener altdeutſchen Kupferſtiche, welche unten in der Mitte mit dem Monogramme W verſehen ſind und ſeit Beginn unſeres Jahrhunderts dem Goldſchmiede Wenzel von Olmütz zugeſchrieben werden, wieder für Wolgemut und ſeine Werkſtatt in Anſpruch zu nehmen. Freilich erſchweren dieſelben Umſtände, welche das Erkennen von Wolgemuts Art in ſeinen Gemälden und Holzſchnitten bisher behindern, auch das Verſtändniſs ſeiner Kupferſtiche. Auch hier waltet eine groſse Verſchiedenheit in der Behandlung, auch hier nöthigt die Ungleichheit der einzelnen Platten zur Annahme mannigfacher helfender Hände, auch hier erſcheint Wolgemut zugleich als Leiter einer groſsen, nicht bloſs künſtleriſchen Zielen folgenden Werkſtatt. Da werden nicht nur Originale ſeiner Erfindung, ſondern vorwiegend auch Copien nach gangbaren Blättern anderer Meiſter geſtochen. Niemals aber ſinken dieſe Nachſtiche zu geiſtloſem, einförmigem Machwerke herab, wie etwa jene des Iſrael van Mecken; ſie verrathen in Zeichnung und Technik das wachſame Auge des univerſalen Meiſters, der mit ſeltenem Spürſinn die Leiſtungsfähigkeit jedes Materials aufzudecken weiſs. Ohne Zweifel iſt durch Wolgemut zuerſt die Übung des Kupferſtiches in Nürnberg eingebürgert worden. Allerdings erlaubt uns der heutige Stand unſerer, etwas verfahrenen Forſchung eine genaue Begränzung und zeitgemäſse Ueberſicht ſeines Kupferſtichwerkes noch nicht. Die Seltenheit ſeiner Blätter in guten, alten Abdrücken, die allein Handhaben zur Bildung eines richtigen Urtheils darbieten könnten, wird uns die Kritik auch fernerhin erſchweren. Immerhin geben uns aber gerade die Kupferſtiche Wolgemuts ſo viel Anknüpfungspunkte für ſeinen künſtleriſchen Entwickelungsgang, daſs wir es darauf hin wagen, mit Zuhilfenahme einiger urkundlichen Nachrichten, eine Geſchichte desſelben anzubahnen.

Nach der freilich ſpäten Inſchrift auf dem Bildniſſe Michel Wolgemuts von Dürer in der Pinakothek zu München, wäre der Meiſter 1434 geboren worden. Welcher von den vielen in den Nürnberger Bürgerbüchern des XV. Jahrhunderts verzeichneten Wolgemut ſein

Vater geweſen und welches Gewerbe derſelbe betrieben habe, läſst ſich nicht beſtimmen. Ebenſo entzieht ſich ſein Lehrmeiſter jeder Nachforſchung. Ziemlich ſicher ſcheint nur, daſs Wolgemut nach Beendigung ſeiner Lehrzeit ſich länger in den rheiniſchen Gegenden aufgehalten habe, eben als die Malerei daſelbſt nach der Mitte des XV. Jahrhunderts in einem entſcheidenden Umſchwunge begriffen war. Die wechſelnden Einflüſſe, die er dort erfuhr, ſpiegeln ſich in ſeinen Kupferſtichen wieder, wenn dieſelben vielleicht auch in ſpäteren Jahren vollendet wurden. Der Kölniſchen Schule des Meiſters Stephan Lochner gehört das Urbild jenes Stiches an, auf welchem in einer Landſchaft unter hohen Bäumen ſitzend Loth mit ſeinen Töchtern dargeſtellt iſt [1]). Der Kopf des Alten iſt markig, langnaſig, die Töchter erſcheinen in dem Aufzuge der damaligen rheiniſchen Mode, mit glattgeſchorenem Vorderhaupt und rückwärts emporſtehenden Hauben. Die Stichelführung iſt hart und trocken und verräth namentlich im Baumſchlage einen Meiſter, der auf die Wirkungen des Holzſchneidemeſſers zu rechnen gewohnt iſt. Daſſelbe gilt von dem letzten Abendmahle [2]) mit den kurzleibigen, groſshäuptigen Figuren um den runden Tiſch, wo vorne das Monogramm W nicht eingeſtochen, ſondern ausgeſpart iſt, ſo daſs es im Abdrucke weiſs auf dunklem Grunde erſcheint. Die Compoſition hat eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der ſiebenundvierzigſten Figur des „Schatzbehalters“, wo nur für den Holzſchnitt alles Beiwerk vereinfacht erſcheint; die architektoniſche Perſpective des Hintergrundes vergleicht ſich auch mit der vierundzwanzigſten Figur jenes Werkes. Schlagender noch erſcheinen die Beziehungen zur Kölniſchen Schule in der h. Urſula [3]), die dem Gemälde im Muſeum von Köln entſpricht, und in zwei anderen, techniſch bereits fortgeſchritteneren Kupferſtichen Wolgemuts, darſtellend die Martyrien der Apoſtel Andreas und Bartholomæus [4]). Es ſind getreue, gleichſeitige Nachbildungen von zweien der zwölf Innenbilder am Altare von St. Laurentius zu Köln, die von Paſſavant dem Meiſter Stephan ſelbſt, von Schnaaſe [5]) und Anderen einem phantaſiereichen Schüler oder Zeitgenoſſen deſſelben zugeſchrieben werden; ſie befinden ſich gegenwärtig im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt. Deutliche Anklänge an die Formgebung der Kölniſchen Schule finden ſich denn auch an vielen Stellen der Wolgemut'ſchen Holzſchnittwerke, ſelbſt noch in denen der Weltchronik.

---

1) Bartſch, Peintre-Graveur, VI. 319. Nr. 1.

2) Bartſch, a. a. O. S. 324. Nr. 16.

3) Paſſavant, Peintre-Gr. II. 135. Nr. 70.

4) Bartſch, Nr. 23, 25.

5) Geſchichte d. bild. K. VI. 461.

Im Ganzen aber war es mit der Blüthe dieſer Schule vorbei. Noch als Wolgemut am Rheine arbeiten mochte, ward daſelbſt der Einfluſs der van Eyk'ſchen Richtung der alleinherrſchende. Möglich, daſs der junge Wolgemut dem Zuge des neuen Geſchmackes ſelbſt bis zur Quelle entgegen gegangen iſt, und daſs er ſo wie Dürers Vater bei »den groſsen Künſtlern in den Niederlanden« gearbeitet habe. Wenigſtens ſind einige ſeiner feinſten Kupfer nach Vorbildern aus der Eyk'ſchen Schule geſtochen; ſo die reizende Lautenſpielerin im Raſen ſitzend mit der hohen burgundiſchen Haube und dem pelzverbrämten, in ſcharfe Falten gebrochenen Gewande. Ueber ihren Schultern wiegt ſich auf einem Bäumchen ein Papagei und zu ihren Häupten ſteht auf einer Bandrolle die Inſchrift: **Och mich verlanget zir, do gros min libes lieb, noch dir, dos geloub mir vor wor** [1]). Die Tracht und die Erfindung der Figur iſt entſchieden flämiſch, doch zeugt die Mundart des Spruches für den oberdeutſchen Stecher. Die techniſche Behandlung der Platte erſcheint zu einer ungewöhnlichen Zartheit vollends in denjenigen Blättern ausgebildet, in denen Wolgemut Stiche des ſogenannten »Meiſters von 1480« oder »vom Amſterdamer Cabinet« mit Erfolg reproduciert. Es ſind dies das ſitzende Liebespaar, die türkiſche Familie, und der vom jungen Weibe unterjochte Greis mit der Inſchrift: NESEL [2]). Dieſe Blätter ſind getreue Nachbildungen bekannter Originale jenes bedeutendſten Stechers aus der Eyk'ſchen Schule; ſie ahmen völlig deſſen duftige Modellierung mittelſt haarfeiner Strichelchen nach. Die ſichere Handhabung der jenem Meiſter ganz eigenthümlichen Art von kalter Nadelarbeit durch Wolgemut ſetzt vielleicht doch irgend welche perſönliche Berührungspunkte voraus, denn von aller Kunſtübung pflanzt ſich bloſs mittelbar nichts ſo ſchwer in die Ferne fort, als ein techniſches Verfahren.

Ungleich mehr aber als der flämiſchen Schule ſelbſt folgte Wolgemut jener Formenauffaſſung, welche urſprünglich von Rogier van der Weyden ausgehend am Oberrhein Wurzel gefaſst hatte. Dort war wohl ſchon in Wolgemuts Wanderjahren die Werkſtatt des berühmten Meiſters E. S. vom Jahre 1466 in Thätigkeit. Groſses wurde daſelbſt auf kleinen Flächen geſtaltet. Die Gefühlsweiſe des alten Stiles war noch nicht erloſchen, ja eine gewiſſe weiche Empfindſamkeit pflanzte ſich, aus der Kölniſchen Schule kommend, in dieſer älteſten ſchwäbiſchen fort; aber eine friſche Naturauffaſſung belebt ihre mageren zarten Geſtalten, die mit Vorliebe in die Tracht der Niederländiſchen Muſter gekleidet werden. In zweien ſeiner Stiche entlehnt

1) Bartſch, VI, 343; Paſſavant, II, 134. | 2) Bartſch, Nr. 48; Paſſavant, Nr. 73, 74.

der Meiſter E. S. geradezu Compoſitionen von Rogier van der Weyden. Sorgfältig ausgeführte Gemälde dieſer Schule laſſen ſich nur wenige nachweiſen; faſt ausſchlieſslich bleibt der Kupferſtich das Mittel ihrer Darſtellung, auch bei jenem Meiſter, in dem die oberrheiniſche Schule den Gipfelpunkt ihrer Blüthe erreicht, bei Martin Schongauer von Colmar. Obwohl Schongauer bloſs um ein Jahrzehent älter geweſen ſein kann als Wolgemut, läſst doch die Gleichartigkeit ſeiner zahlreichen Kupferſtiche auf frühzeitigen Abſchluſs einer raſcheren künſtleriſchen Entwickelung ſchlieſsen. Durch die Sicherheit ſeines Wollens muſste er dem ſuchenden Nürnberger Maler weit überlegen ſein. Eine perſönliche Berührung zwiſchen Beiden iſt für die Wanderjahre Wolgemuts unbedingt anzunehmen, nicht ſowohl wegen ſeines vielfachen Eingehens auf die Formenſprache Meiſter Martins, als vielmehr wegen ſeines innigen Anſchluſſes an das techniſche Verfahren deſſelben im Stiche und in der Malerei. Daher die vielen wohlverſtandenen Copien Wolgemuts nach Schongauers Stichen, die in guten Drucken den Originalen faſt gleichwerthig ſind. Von den Holzſchnitten zeigt gleich das erſte Blatt des Schatzbehalters, Jesus vor dem Throne Gott Vaters, die Benützung eines Kupfers von Schongauer[1]).

Die früheſten, Michel Wolgemut bisher und mit gutem Grunde zugeſchriebenen Gemälde ſind die vier groſsen Flügel vom Altare der Dreifaltigkeitskirche zu Hof, gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Säle, Nr. 22, 27, 39, 82). Sie ſind gut erhalten, beiderſeits bemalt und zeigen: Chriſtus auf dem Oelberge, St. Michael den Drachen tödtend, die Kreuzigung[2]), die Verkündigung, die Kreuzabnahme, die Auferſtehung, endlich die Anbetung des Chriſtkindes und die beiden Apoſtel Bartholomaeus und Jacobus nebeneinanderſtehend; bloſs die letztgenannten zwei Darſtellungen haben Goldgrund; ſie bildeten wohl die Aufsenſeiten des geſchlossenen Altares, deſſen Mittelſtück ſicher ein Sculpturwerk war. Zu Häupten der Apoſtelfiguren die Inſchrift: **nach Chriſti geburt MCCCCLXV iar iſt dis werck geſatzt worden.** Die heiligen Geſchichten ſind mit nüchternem Ernſte aufgefaſst; die Geſtalten ſind mager, aber nicht ſchlank, die Köpfe oval, die Naſen lang und ſpitz, die Augen ſchmal aber fein geſchlitzt, das Kinn ſpringt weich gerundet vor, zuweilen mit ganz feinem Grübchen. Die Geſichter der Frauen ſind nicht ohne Reiz, und tiefe Würde ſpricht aus den Männerköpfen; der des auferſtehen-

1) Bartſch, Nr. 72.

2) Eine groſs ausgeführte Federzeichnung im Peſter Nationalmuſeum ſtimmt nahezu mit dieſer Compoſition überein, iſt gleichzeitig und ſicher von derſelben Meiſterhand.

den Chriſtus iſt von gewaltigem Ernſt, doch wird der Ausdruck durch das ſich verjüngende Untergeſicht gemildert. Hierin, wie in den mageren Gliedern an Schongauers Typus mahnend, erſcheint die Geſtalt doch mannhafter, herber und groſsartiger. Die Nebenfiguren ſind in die bunte Modetracht der Zeit gekleidet; vor ihren Lippen ſind noch Sprüche in goldenen Lettern angebracht. Die Gewänder ſind ſehr ſcharf gebrochen; haben kräftige Localfarben, vorherrſchend lebhaftes Roth und Grün, dunkles Blaugrün, Violettgrau und Purpur, dazwiſchen Goldbrocat mit groſsem Granatmuſter. Die Fleiſchtheile haben leichte graue, zuweilen roſige Schatten, ſie ſind hell und flüſsig gemalt und fein verſchmolzen, ſo daſs die Conturen nicht ſo derb hervortreten, wie in anderen gleichzeitigen oberdeutſchen Bildwerken. Im Ganzen waltet eine eigenthümliche Freude an Naturgegenſtänden und an dem rein ſinnlichen Reiz der Farben. Anmuthig wirkt die klare, heitere Landſchaft mit der duftigen Ferne, dem klaren Waſſer und ganz vorne der üppige Grasboden mit einzelnen, äuſserſt liebevoll behandelten und ſo genau ausgeführten Pflanzen, daſs man Ranunkel und Hauhechel, Himmelſchlüſſel und Borretſch botaniſch beſtimmen kann. Die Darſtellungen des »Schatzbehalters« erinnern in Trachten, Kopftypen und in dem haufenförmigen Baumſchlage noch vielfach an dieſe früheſten Malereien Wolgemuts. Die kurzleibigen harten Figuren und die tiefe Färbung der Gewänder ſind ein Erbtheil des alten Nürnberger Stiles. Die ſcharfen Faltenbrüche, die feinere, emailartige Malweiſe des Fleiſches ſind eine Mitgift der flämiſchen und der oberrheiniſchen Schule.

Bei ſeiner Heimkehr verpflanzte Wolgemut den van Eyck'ſchen Einfluſs nach Nürnberg, wo die neue Malweiſe alsbald in ſchroffen Gegenſatz zu der älteren trat und jene eigenthümliche Spaltung in der Nürnberger Malerei verurſachte, die ſich bis in's ſechzehnte Jahrhundert fortſetzt. Indem ein Theil der dortigen Künſtler ruhig in den gefälligeren, weicheren Formen des alten Stiles weiterarbeitete, die immer eintöniger und leerer wurden und ſo nach und nach abhauſten, wirkte Wolgemuts Realismus befruchtend auf den anderen Theil, wie ja in der Regel beim Zuſammenſtoſsen zweier Kunſtrichtungen die herbere, ſchroffere, gedankenhafte den Sieg über die anmuthigere, empfindſame davon trägt. In demſelben Jahre, da Schongauer das einzige heute noch beglaubigte Gemälde, die Madonna im Roſenhag zu Colmar vollendet, 1473 erſcheint Wolgemut zuerſt in den Bürgerbüchern von Nürnberg und zwar an derſelben Stelle, welche bis dahin von Hans Pleydenwurff eingenommen ward. Allem nach war dieſer ein angeſehener Nürnberger Maler; ſchon 1451 und von 1463 bis an ſeinen

Tod 1472 [1]) erſcheint er in dem Hauſe 496 auf der Sebalderſeite anſäſſig, in deſſen Beſitz Wohlgemut nun durch ſeine Vermählung mit Pleydenwurffs Wittwe Barbara gelangt. Vielleicht arbeitete Michel Wolgemut ſchon früher bei Hans Pleydenwurff, der möglicherweiſe auch als ſein Lehrer anzuſehen iſt. Wenn er den Hofer Altar bereits in Nürnberg gemalt hat, ſo könnte dies wohl nur in deſſen Werkſtatt und auf deſſen Rechnung geſchehen ſein. Auch nach ſeiner Verheirathung führt Wolgemut das Geſchäft auf gemeinſame Rechnung mit der Familie Pleydenwurffs weiter. Den einen ſeiner drei Stiefſöhne Wilhelm bildete er ſelbſt zum Maler heran und theilte mit ihm die Arbeit an der Schedel'ſchen Weltchronik; 1490 bis 1494 erſcheint derſelbe als Meiſter in den Bürgerbüchern [2]). Schon am 4. Februar 1495 aber wird in einem Vertrage zwiſchen Wolgemut und ſeiner Gattin Wilhelm Pleydenwurff als verſtorben aufgeführt und zugleich hervorgehoben, daſs ihm »bei ſeinen Lebzeiten allerlei Gutthat von ihnen beiden widerfahren.« Er hinterliefs eine Wittwe Namens Helena und ein Töchterlein Magdalena. Helena Pleydenwurffin erſcheint 1495 neben Michel Wolgemut in den Steuerbüchern, ein Zeichen, daſs ſie das Geſchäft des verſtorbenen Gatten noch fortführt; doch heirathet ſie ſpäter wieder, einen Simon Zwelffer. Sie war die Tochter des Apothekers Dominicus Mülich, über deſſen verwaiſte Familie Wolgemut kurze Zeit die Vormundſchaft führt. Am 4. Auguſt 1501 wird er über die Führung derſelben, wie über die Rechnungslegung von ſämmtlichen Familienmitgliedern quittiert; da geſchieht unter denſelben eines Kindes Erwähnung: »Hänsleins Mülich, des jüngeren Dominicus Mülichs ſel. Söhnleins«, hinter dem wohl niemand anderes, als der nachmals bekannte Münchener Hofmaler Hans Mielich oder Mülich zu ſuchen wäre; denn die Familie wanderte ſpäter, als gut katholiſch, aus Nürnberg und vermuthlich nach München.

Die Laſt, welche Michel Wolgemut die Unterhaltung und Verſorgung ſeiner Stiefkinder aufbürdete, ſcheint auch eine Haupturſache für den ſchwunghaften und darum oberflächlichen Betrieb ſeiner Kunſt geweſen zu ſein. Deutliche Spuren davon zeigt das groſse Altarwerk in der Haller'ſchen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg und noch mehr der Altar der Frauenkirche zu Zwickau in Sachſen, der 1479 bei Wolgemut beſtellt wurde [3]). Noch eine andere frühe Arbeit iſt

1) Frommann, Anzeiger f. K. d. Vorz. 1871. 11. Lochner, ebendaſ. 1871, 278.

2) v. Murr, Journal II. 31. u. 134 ff. XV. 23 ff.

3) Quandt, die Gemälde des M. Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, und Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in Deutſchland I. 63 und 283.

der von einer Kloſterfrau aus der Familie Landauer geſtiftete Altar, deſſen Flügel ſich gegenwärtig theils in der Augsburger Galerie, theils in der Münchener Pinakothek befinden[1]).

Die bedeutendſten Gemälde Michel Wolgemuts ſind ohne Zweifel die Flügel zum Hauptaltare der 1488 vollendeten, jetzt abgebrochenen Auguſtiner- oder Schuſterkirche. Es iſt das einzige Werk des Meiſters, deſſen Neudörffer und Sandrart erwähnen mit der Bemerkung, daſs Sebald Peringsdörffer dieſen Altar geſtiftet hat. Die Mitte bildeten die in Holz geſchnitzten Figuren der Jungfrau mit zwei Heiligen. Die vier Flügel des Altars befinden ſich gegenwärtig in der St. Morizkapelle zu Nürnberg. Sie zeigen von der einen Seite paarweiſe die reichlich lebensgroſsen Figuren der Heiligen: Georg und Sebaldus, Catharina und Barbara, Roſalia und Margaretha, Johannes Baptiſta und Nicolaus. Die Geſtalten ſtehen auf ſternförmigen oder polygonen Kragſteinen, die von einem ſich gothiſch verzweigenden, in verſchnörkelte Knäufe auslaufenden Aſtwerke in Schwarz und Gold getragen werden. An deſſen Urſprung ſind kleine Sculpturen von Thieren, wilden Männern und Kindern abgebildet. Aus dem Grunde daneben ſprieſsen mannigfache Wieſenblumen, wie Klee, Akelei, Lilien, Cichorium und Glockenblümchen, ungemein ſorgfältig ausgeführt, gleich den dazwiſchen verſtreuten Inſecten und Schmetterlingen. Die von blauem Grunde ſich leuchtend abhebenden Heiligengeſtalten gehören zu dem groſsartigſten, was die altdeutſche Malerei geſchaffen hat. Ihre Verhältniſſe ſind ſchlank; die Köpfe der männlichen Heiligen äuſserſt würdig im Ausdruck, die weiblichen von ſeltener Zartheit und Anmuth. Trotz des groſsen Maſsſtabes zeigt die Ausführung die höchſte Vollendung; die Temperafarben ſind gut verſchmolzen, überall hell und klar, in den Lichtern des Fleiſches roſig, in den leichten Schatten grünlich; doch erſcheinen die Köpfe, wie die noch etwas ſchmalen, kleinen Hände darum keineswegs flach. Die brocatenen oder ſonſt lebhaft gefärbten Untergewänder und die goldenen Mäntel darüber fallen in mächtig wirkenden Falten herab; die Schatten der letzteren ſind mittelſt breiter ſchwarzer Kreuzlagen aufgeſetzt, wie ſie der Kupferſtich und Holzſchnitt in ſeiner ſpäteren Entwickelung anwendet.

Die Innenſeiten der Flügel ſind etwas tiefer im Ton und erheben ſich zum Theil bis zu coloriſtiſcher Wirkung. Sie zeigen je zwei übereinandergeſtellte dramatiſche Darſtellungen aus der Legende des heil.

2) R. Marggraff, Katalog der k. Gemälde-Gall. in Augsburg, Nr. 42 und 43. | Katalog der ält. königl. Pinakothek zu München, II. Saal, Nr. 82.

Veit, dem die Kirche geweiht war, und Epiſoden aus dem Leben anderer Heiligen. Auf der Züchtigung des heil. Veit iſt deſſen jugendlicher, nackter Oberkörper von gutem Ebenmafs, auch ohne dafs in anatomiſche Einzelheiten eingegangen iſt. Der heil. Lukas im Kämmerchen, die blau und golden gekleidete Madonna malend, erinnert nicht blofs dem Gegenſtande nach, ſondern auch in Auffaſſung und Wirkung ſtark an die Eyck'ſche Schule. Der heilige Sebaſtian zumal zeigt eine weiche Behandlung und richtige, freie Bewegung des Nackten; blofs die Füfse ſind nach vorne noch etwas breit; der Kopf hat einen länglichen nach unten zugeſpitzten Typus. Reizend iſt die Darſtellung, in welcher der heil. Veit den Ring der Verlobten zurückweiſt. Die verſchmähte Geberin in Hellgrün, der Lieblingsfarbe der Nürnbergerinnen, iſt von ſo holder Anmuth, Schönheit und Hohheit, wie ſie wohl kaum ein anderes Frauenbild der oberdeutſchen Schule aufweiſen kann. Der längliche Kopf mit breiter Stirne und feiner langer Naſe verräth freilich wieder Eyck'ſche Tradition. Ueberhaupt ſind hier, wie auf dem darunter befindlichen St. Veit in der Löwengrube, die Köpfe ſo edel, die Färbung ſo warm, dafs jede Betheiligung von Geſellen an der Ausführung ausgeſchloſſen ſcheint. Nur die kleinen pudelartigen Löwen verrathen einen leicht erklärlichen Mangel der Naturanſchauung. Dafür iſt die Landſchaft, in welcher St. Bernhard vom gekreuzigten Heiland umarmt wird, mit ihrem fränkiſchen Riegelbau, der ſich rechts im Waſſer ſpiegelt, eigenthümlich anmuthig und leuchtend in der Farbe. Ebenſo erglänzt der Flufs in der Ferne auf dem Bilde des heil. Chriſtoph trotz einem Hintergrunde von Memling; das von ihm getragene Chriſtkind iſt ungemein lieblich, von vollen, weichen Formen; den Vordergrund zieren Rohrkolben, Eidechſen, Muſcheln u. dergl. Das Segelſchiff rechts im Grunde kömmt bei Wolgemut wiederholt vor.

Zu dem Peringsdörffer'ſchen Altare ſoll auch eine jetzt von den Flügeln getrennte Altarſtaffel gehören und ein anderes von Schülerhand gemaltes Stück, darſtellend den heil. Veit, der von heidniſchen Prieſtern zur Abgötterei aufgefordert wird. Daſſelbe trägt die ungelöſte Bezeichnung R. F. mit der Jahreszahl 1487 [1]). Die Jahreszahl ſtimmt mit der Vollendung des Kirchenbaues bei den Auguſtinern im Jahre 1488 und iſt uns ein willkommenes Zeugnifs für die Entſtehungs-

1) Waagen, Kunſtwerke in Deutſchl. I. 213. 216. Retberg, Nürnbergs Kunſtleben, 68. Von einem Monogramme des Kaspar Roſenthaler kann nicht mehr die Rede ſein, ſeitdem wir wiſſen, dafs dieſer aus Nürnberg ſtammende Kaufmann und Buchverleger zu Schwaz in Tyrol nichts weniger als ein Maler geweſen iſt. Vergl. Schönherr, Mittheil. der Wiener Centralcomm. X. S. XXIV.

zeit des Peringsdörffer'ſchen Altars. Seine Vollendung fällt, ebenſo wie die des »Schatzbehalters«, in die Lehrzeit Dürers bei Wolgemut 1486—1489. Und ſo fügte es ſich denn merkwürdig, daſs Wolgemut damals gerade auf der Höhe ſeines Schaffens ſtand und mehr als ſonſt eigenhändig thätig war.

In dem Maſse eben, als ſein Stiefſohn Wilhelm Pleydenwurff heranwuchs und ihm in der Werkſtatt zur Seite ſtehen konnte, ſcheint eine Entlaſtung Wolgemuts von geſchäftlichen Sorgen eingetreten zu ſein. Leider nur war dies Verhältniſs von kurzer Dauer, ſonſt würde es uns der Meiſter wohl leichter gemacht haben, das ungehemmte Fortſchreiten ſeiner Technik wie ſeines Stiles zu verfolgen. Am eheſten konnten ihn damals noch Bildniſſe zu einer ſorgfältigeren Malweiſe einladen. Daſs Wolgemut ſich als Porträtmaler erprobte, können wir aus den Charakterköpfen in ſeinen Altarwerken ſchon ſchlieſsen. Auch erwähnt ein Imhoff'ſches Inventar von 1573 »ein Täfelein, Ölfarb, von Wolgemut; iſt eine Frau mit einer alten Bauernhaube«, die 1580 auch als »Sternhaube« bezeichnet wird [1]). Fragen wir nach erhaltenen Beiſpielen von Wolgemuts Porträtmalerei, ſo möchte ich vor allem auf ein höchſt merkwürdiges Nürnberger Bildniſs hinweiſen, das in der königl. Galerie zu Caſſel unter dem Namen Burgkmairs aufgeſtellt iſt [2]). Es zeigt eine Frau mit groſsem weiſsen Geböſche auf dem Kopf in grünem Kleide mit einem goldenen Gürtel, in der Hand eine Nelke haltend, oben die Aufſchrift: VRSVLA HANS TVCHERIN. Es iſt die zweite Frau des 1491 verſtorbenen Hans Tucher, eine geborne Harſsdörfferin. Der Charakter der Schrift, Tracht und Malweiſe verbürgen die Echtheit der unter dem Rahmen verſteckten Jahreszahl 1478. Das Datum von Urſulas Vermählung dürfte darnach zu berichtigen ſein, ſie ſtarb kinderlos 1504 [3]). Das Ganze iſt unendlich anziehend und liebenswürdig behandelt; die Farbe iſt vollkommen unverändert geblieben, reizend hell, voll Schmelz, faſt feiner noch als bei Rogier van der Weyden; der Kopf von der zarteſten Modellierung, die Zeichnung der Hand wunderbar vollendet. Und doch verräth die geſammte Auffaſſung der Formen und die Haltung des Colorits den kräftigeren Geſchmack des oberdeutſchen Meiſters. Wenn mir Otto Mündler nach einer derartigen Würdigung des Gemäldes in einem ſeiner letzten Briefe die Frage ſtellte: »Wer hat damals in Nürnberg Solches gemalt, es kann faſt nur von Schongauer

1) Springer, Mittheilungen der Wiener Centralcomm. V. 356.

2) Katalog Nr. 16. Bode, Galerie zu Caſſel, Leipzig 1872 S. 4 als Schongauer.

3) Biedermann, Geſchlechtsregiſter des Patriziats zu Nürnberg, Bayreuth 1784, Tab. DXI: wo die Vermählung auf 1481 angeſetzt iſt.

ſein?« ſo darf ich wohl im Hinblicke auf das Vorausgehende hier zur Antwort geben: Michel Wolgemut auf der Höhe ſeiner maleriſchen Leiſtungsfähigkeit, die er bald darauf auch in dem Peringsdörffer'ſchen Altarwerke bewährte.

Auf dieſer Höhe hat er ſich freilich lange über ein Jahrzehnt hinaus nicht behauptet. Dies bezeugen drei Bildniſſe, welche Wolgemut zwanzig Jahre ſpäter für dieſelbe Familie gemalt hat. Es waren deren ſicher urſprünglich vier, darſtellend die beiden Stiefſöhne jener Urſula Hans Tucherin und deren Frauen: Niklas Tucher, geb. 1464, geſt. 1521, und Eliſabeth Puſchin, vermählt 1491; Hans Tucher, geb. 1456, geſt. 1536, und Felicitas Rieterin, vermählt 1482, geſt. 1514. Bloſs die drei Letztgenannten haben ſich erhalten und zwar das Porträt der Elsbeth Niklas Tucherin zu Caſſel [1]), die beiden andern im Muſeum zu Weimar [2]). Im Gegenſatze zu dem kühlen Email auf dem zwanzig Jahre älteren Bildniſſe der Mutter iſt hier die Malweiſe flüſsig, dünn und warm, insbeſondere iſt die Landſchaft im Hintergrunde ſehr breit behandelt und lebhaft gefärbt. An Stelle der alten Untermalung in Tempera iſt eine geſchickte, doch flüchtigere Handhabung zäher Oelfarbe getreten. Die ſpitzen, dürftigen Geſichter haben wenig Anſprechendes, aber ſie rühren durch die überzeugende Wahrheit, mit der ſie bis in's Einzelne wiedergegeben ſind. Die beiden Frauen tragen auf der Bruſt Spangen, in welche die Initialen ihrer Männer H. T. und N. T. eingelaſſen ſind; auf dem Vorhemde darunter erſcheint, wie geſtickt, jedesmal ein doppeltes W, das vermuthlich auf Wolgemuts Namen zu deuten iſt. Auch die Buchſtaben M. H. I. M. N. S. K. auf der Kopfbinde der Elsbeth Tucherin werden ihre Bedeutung haben. Wolgemut liebt es nämlich, die Initialen von Namen und Sinnſprüchen, wie ſein eigenes Zeichen ſo gelegentlich anzubringen; ein Ueberbleibſel der abgekommenen Spruchbänder.

Den theilweiſen Entwurf zu einem Flügelaltare von der Art des Peringsdörffer'ſchen möchte ich in einer groſsen Federzeichnung erkennen, welche Herr B. Suermondt in der Auction Andréoſſy zu Paris 1865 erworben hat. Die linke Hälfte derſelben enthält auf einer Conſole und unter einer gothiſchen Wölbung ſtehend die Coloſſalfigur einer reich drapierten Heiligen mit über der Bruſt gekreuzten Armen und ſchmerzlichem Geſichtsausdrucke fleiſsig ausgeführt; die

1) Katalog Nr. 7; Galerie zu Caſſel S. 5, Holzſchnitt im Gegenſinne; auch Zeitſchrift für bild. K. VI. 185.

2) Katalog von 1869 Nr. 55 und 56, hier wie dort unter dem Namen Dürers, deſſen Monogramm auch auf dem Caſſeler Bilde angebracht iſt. Der Kopf der Frau in Weimar iſt völlig übermalt.

rechte Hälfte, über welche das Mafswerk hinübergreift, zeigt oben die flüchtige Skizze zu einem Petrus, über Malchus herfallend, darunter eine Kreuzigung, wie fie wohl zur Ausfüllung eines Innenflügels beftimmt waren. Die Grofsartigkeit der Auffaffung, verbunden mit einem Zuge alterthümlicher Zierlichkeit läfst fich nur aus Wolgemuts fpäterer Zeit erklären. Da die Zeichnung aus der Wiener Beute des Generals Andréoffy ftammt, läfst fie fich leicht bis auf Dürers Nachlafs zurück verfolgen. Daher wohl auch rückwärts die Auffchrift von Dürers Hand: »vm zwen weis pfening«, vermuthlich der Preis, um den er das ihm werthe Blatt feines Lehrmeifters erwarb [1]). Die Zeichnungen Wolgemuts find eben völlig unbekannt und harren noch der Entdeckung. Vorerft wäre denn doch auf diejenigen zu achten, welche durch ein W gekennzeichnet find; fo in der Albertina ein grundiertes Blättchen mit dem Profilkopfe eines mageren Alten einerfeits, mit fünf Studien nach Händen andererfeits, in Silberftift fein ausgeführt und braun getufcht; im Britifchen Mufeum eine Anbetung durch die Hirten in einer Landfchaft vom Jahre 1514 [2]).

Einen weiteren Fortfchritt in Wolgemuts Stilentwicklung kennzeichnet fodann der Altarfchrein des Markgrafen Friedrich IV. von Brandenburg in der Kirche des Klofters Heilsbronn. Nach Waagens Urtheil übertreffen die Flügelbilder daran alles, was ihm fonft von Wolgemut bekannt war; denn aufser der ihm eigenen klaren Färbung in den fehr edlen Köpfen der Hauptperfonen find die anderen mannichfaltiger, die Porträte aber lebendiger und individueller, die Formen in den Kindern völliger, der Gefchmack der Falten reiner und einfacher, als in anderen Gemälden des Meifters. Nach dem wahrfcheinlichen Alter der hier dargeftellten Familienmitglieder des Stifters verfetzt Waagen das Werk in die Zeit kurz vor 1500 [3]).

Gleich darauf finden wir Wolgemut mit einem grofsartigen Auftrage befchäftigt, nämlich mit der Ausmalung des fogenannten Huldigungsfaales im Rathhaufe zu Goslar. Die vier grofsen Mittelfelder der Decke, darftellend die Verkündigung, Chrifti Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige und die Darftellung im Tempel erinnern noch

1) Mit Benützung diefer, Dürer felbft zugefchriebenen Zeichnung ift nachmals das rohe, wohl auf Fälfchung berechnete Bild einer Mater dolorosa gemalt worden, welches fich mit Monogramm und 1515 bezeichnet in der Münchener Pinakothek befindet, Cabinet VIII, Nr. 153. Die Zeichnung felbft trägt die gleichfalls erft fpäter beigefügte Bezeichnung: 1512 C. A.

2) Waagen, Treasures of Art, IV. 35. Weil die Zeichnung das zeigt, was man den völlig entwickelten Stil Dürers nennt, ift die Benennung Wolgemut noch nicht unbedingt zu verwerfen.

3) Waagen, Kunftw. in Deutfchl. I. 307.

an die frühere Compoſitionsweiſe im »Schatzbehalter«. Die Seitenfelder enthalten die ſitzenden Geſtalten der Propheten und Evangeliſten. An den Wänden erſcheinen unter reichem gothiſchem Schnitzwerk Kaiſerbilder und die Figuren der Sibyllen, umflattert von Spruchbändern. Die Sibylla Tiburtina hat in dem länglichen Kopftypus und in der ganz eigenthümlich empfindſamen Körperbiegung Aehnlichkeit mit der Venus auf dem Dürer'ſchen Kupferſtiche, genannt »der Traum des Doctors«, ſoweit die modiſch gekleidete Figur den Vergleich zuläſst. Die zahlreichen Schildereien ſind auf Leinwand in Leimfarben warm und leuchtend gemalt. »Mekel Wolgemoet« ward dafür im Jahre 1501 durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar ausgezeichnet [1]). Hier ſei noch erwähnt, daſs gleichzeitig in Nürnberg auch eine Familie des Namens Wolgemut vorkommt, welche dem Kaufmannsſtande angehört und aus Goslar ſtammt, ohne daſs ſich aber deren Verwandtſchaft mit dem Maler Michel Wolgemut nachweisen läſſt [2]).

Das letzte, aber am beſten beglaubigte Altarwerk aus Wolgemuts Werkſtatt iſt der Hochaltar in der Stadtkirche von Schwabach, der 1508 vollendet wurde. Das Schnitzwerk in ſeinem Innern zeigt Christus und Maria thronend zwiſchen den beiden Schutzheiligen der Kirche: Johannes dem Täufer und Martin von Tours; darüber ſchwebende Engel und drei Schirmdächer im üppigſten ſpätgothiſchen Geſchmack. Das Mittelſtück ſämmtlicher Altarwerke von Wolgemut bilden nämlich oder bildeten urſprünglich runde Holzſculpturen, deren bauſchige Gewänder von Gold ſtrotzen oder mit prächtigen Brocatmuſtern bemalt ſind. Es ſind ſchmächtige, geſchwungene Geſtalten mit einförmig rundlichen, aber fein bemalten Köpfen, die Frauen von jenem kindlich jungfräulichen Ausdrucke, wie er in der altkölniſchen Schule vorkömmt. Das ſind Producte einer alterthümlichen, ſtationären Kunſtrichtung, die unbeirrt durch die fortſchreitende Stilwandlung in der Malerei in den alten Formen erſtarrte, indeſs der tiefere, ſeeliſche Inhalt, der ſie einſt belebt hatte, verflüchtigte. Dieſe ſich ſtets gleichbleibenden Holzſculpturen ſtehen daher in einem immer grelleren Gegenſatze zu den von Wolgemut beigefügten Flügelbildern. Aber die Tradition und der Geſchmack der Beſteller hielt an den hergebrachten himmliſch geſtimmten Andachtsbildern feſt — ja heute noch tragen in fränkiſchen Gegenden gefeierte Muttergottesfiguren das bausbäckige Kindergeſicht des alten Stils. Vermuthlich beſorgte wohl der Maler auch

1) Nach J. M. Kratz' Forſchungen: Mithoff, Archiv für Niederſachſens Kunſtgeſchichte, III. Ahth. 33 ff. mit Abbild.

2) Lochner, Perſonennamen S. 29.

die Herſtellung, Vergoldung und Bemalung der Mittelfiguren[1]). Die Malerei ſelbſt, obwohl längſt die führende Kunſt, blieb ſo von dem vornehmſten Platze des Altarwerkes noch ausgeſchloſſen und muſste ſich mit der Verzierung der zwei, vier oder ſechs Seitenflügel begnügen.

Auf dem Schwabacher Altare ſind ſogar die Innenſeiten des letzten Flügelpaares, wie auch die Altarſtaffel mit verſchiedenen Hochreliefs bedeckt, die zwar ſorgfältig ausgeführt, ſich von den früheren Bildwerken der Art doch wenig unterſcheiden. Die Gemälde der drei Flügelpaare hingegen ſtehen in einem bedeutungsvollen Gegenſatze zu den älteren Werken Wolgemuts. Die Ausführung und der Grad der Vollendung iſt zwar auch hier ſehr ungleich und läſst auf eine ſtarke Betheiligung der Geſellen ſchlieſsen; die Entwürfe der Compoſitionen ſtammen aber ſicher von Wolgemut ſelbſt her und gewähren uns einen Einblick in ſeine letzte Stilweiſe. Die äuſserſten Seiten der Flügel zeigen die Coloſſalfiguren der beiden Kirchenpatrone. Johannes der Täufer zur Linken iſt eine gewaltige Erſcheinung; energiſch ſetzt er den linken Fuſs vor und weiſt ſtraks mit der Rechten auf das vor ihm liegende, nicht eben gutgebildete Lamm, indeſs die Linke mit einer auch Dürern eigenthümlichen Spreizung der Finger das rückwärts auffliegende rothe Gewand zuſammenhält, welches in breiten Falten das bräuchliche Fell des Heiligen faſt ganz verdeckt. Die Glieder ſind kräftig und voll; der längliche Kopf mit ſtark ausladender Naſe, von krauſem Haar und Bart reich beſchattet, vollendet den Eindruck unbändiger Naturkraft, welcher der Meiſter vor allem zu huldigen ſcheint. Der heil. Martin von Tours auf dem rechten Flügel ſitzt, faſt von vorne geſehen, auf einem ziemlich ſteif und unvollkommen gezeichneten Schimmel; er iſt im Begriffe, ſeinen weiten rothen Mantel mit dem rechts kauernden Bettler zu theilen. Die Compoſition entſpricht dem falſchen Holzſchnitte im Dürerwerke[2]), der daher Wolgemut zuzuſchreiben wäre. Wichtig für die Entſtehungszeit des Altars iſt die auf einem Steine unten in der Mitte befindliche Jahreszahl 1506. Im Grade der Ausführung ſteht das Bild jenem des Täufers nach: mehr noch als hier die Wolken, die ſteilen Felſen rechts und die gelbe Schwertlilie im Vordergrund, iſt dort die Landſchaft mit Vorliebe behandelt. Der Baumſchlag und die Fernſicht auf die grünlich weiſsen

1) Die Zuſammengehörigkeit beider Thätigkeiten in Nürnberg zeigt noch ein Rathserlafs von 1509, durch welchen »auf Anſuchen und Bitte der Meiſter Maler und Bildſchnitzer« einem ſolchen Künſtler, der nicht Bürger der Stadt ſei, verboten wird eine Werkſtatt zu halten und öffentlich Aufträge anzunehmen. Baader, Beiträge II, 25. Die alten Bürgerbücher nennen im XIV. Jahrh. öfter einen Meiſter: Bildſchnitzer und Maler, im XV. Jahrh. wieder umgekehrt: Maler und Bildſchnitzer.

2) Bartſch, Appendix Nro. 18 mit einem ſpäter eingefügten Monogramme Dürers.

Gewäſſer des Jordans, auf die Inſel darin, die Thürme, das blaue zackige Gebirge, alles das zeugt von eifrigem Naturſtudium. Die gleiche Beobachtung machen wir an den kleineren Darſtellungen der inneren Flügelſeiten, z. B. an der Predigt des Täufers und der Taufe Chriſti, wo ſich die Landſchaft den Fluſs entlang vortrefflich vertieft und farbenreich abſtuft; der unbekleidete Heiland erſcheint hier namentlich gut gebaut und von völligen Formen. Die drei vom heil. Martin als Biſchof vom Tode Auferweckten in Leilaken auf ihren Gräbern ſitzend, zeigen ſelbſt in den Schwächen ihrer Körperbildung die eifrige Benutzung des Modells. Abgeſehen von den hergebrachten Darſtellungen aus der Paſſion und dem Leben Jeſu, ergeht ſich der Meiſter in einer völlig freien, ſelbſtändigen Auffaſſung der Gegenſtände. Die vollere Körperlichkeit und die genauere Perſpective ſind ein ihm eigenthümlicher Fortſchritt; bemerkenswerth iſt zumal die Anſchaulichkeit des augenblicklichen Geſchehens in einzelnen Compoſitionen, wie z. B. nach der Enthauptung des Täufers Herodias im Vordergrunde das Haupt auf der Schüſſel zur Tafel trägt; voll Abſcheu verläſst einer der Gäſte den Speiſeſaal, der König ſelbſt iſt erſchrocken aufgeſtanden, nur die Königin bleibt gleichgiltig ſitzen und wird dafür von dem Pagen mit prüfendem Blicke beobachtet. In dieſer Mannigfaltigkeit der Motive, die ſo richtig zur Einheit der Handlung verknüpft ſind, liegt ein Zug ganz moderner Dramatik. Dabei iſt die Darſtellung aller kirchlichen Beziehungen vollſtändig bar. Die Tracht und die Umgebung der handelnden Perſonen ſind ganz nur aus dem Leben gegriffen, und Herodias ſchreitet einher in Federhut und goldbeſetztem rothen Schleppkleide, das ſie mit dem Ellenbogen ein wenig emporhält, wie die Dame in Dürers Kupferſtich, genannt »Der Spaziergang«.

Wie die Zeichnung und Compoſition, ſo iſt auch die maleriſche Behandlung Wolgemuts hier eine andere geworden, ſoweit die Uebermalung des Altares durch Rotermund im Jahre 1817 auf den urſprünglichen Zuſtand der Gemälde ſchlieſsen läſst. Die Farben ſind im Allgemeinen ſchwerer, der Localton des Fleiſches bräunlich, die Lichter darauf ſtärker abgeſetzt als in den früheren Werken Wolgemuts. Die Anwendung der Oeltechnik ſcheint durchgedrungen zu ſein. Freilich iſt die Art wie der Grad der Ausführung ſo ungleich, daſs die Betheiligung verſchiedener Gehülfen deutlich hervortritt. Der Bedeutendſte unter denſelben dürfte Hans Schäufelein geweſen ſein. Erinnert an ihn ſchon der häufige Gebrauch eines in den Schatten bläulich gebrochenen Weiſs, ſo erkennt man in der Frauengruppe auf dem Bilde der Kreuzigung ganz beſtimmt ſeine idealen, dabei etwas leeren Typen.

Der Hauptmann Longinus und der rothgekleidete Junker daneben mit dem edlen Profile, den geſchlitzten Aermeln, den Degen an der Seite, ſind Kraftgeſtalten, die den ganzen Uebermuth einer ſich ſelbſt genügenden Exiſtenz herauskehren. Auch Mantegna und Dürer haben ſolche Soldatenfiguren gerne in den Vordergrund ihrer Compoſitionen geſtellt. Beachtenswerth iſt auch die Rückſeite des Altars. Der weiſse Grund iſt hier ganz mit grünem, in Tempera gemaltem Zierwerke bedeckt. Das Mittelſtück ſtellt eine Art Stammbaum Chriſti vor, an deſſen Stamm unten Joachim und Anna in halber Figur erſcheinen; darüber verzweigt ſich das Ornament in verſchlungenen Bandrollen, wie ſie auf den groſsen Holzſchnitten der Schedel'ſchen Chronik auch zuweilen vorkommen, und mitten inne ſteht eine kleine zierliche Madonnen-Figur; in den oberen Ecken ſchweben Engel. Die Seitenflügel ſind auf der Rückſeite gleichfalls ganz mit gothiſchem Zierrath bedeckt, zwiſchen welchem verſchiedene Vögel ſichtbar werden. Mit Leichtigkeit und ſichtlichem Behagen bewegt ſich Wolgemut in dieſen krauſen Formen, durch welche immer wieder, namentlich in den Figuren, das feinere Gefühl für Zierlichkeit und plaſtiſche Vollendung hervorbricht.

Wolgemut war 74 Jahre alt, als der Schwabacher Altar ſeine Werkſtatt verlieſs. Die Herſtellung der umfaſſenden Bildwerke hatte wohl geraume Zeit in Anſpruch genommen. Da die Kirche, für welche der Altar beſtimmt war, ſchon 1495 vollendet wurde, mag wohl bald darauf die Beſtellung an Wolgemut gegangen ſein. Die Arbeit ſcheint aber nicht mit der gewünſchten Schnelligkeit von ſtatten gegangen zu ſein, und deshalb ward ſchlieſslich im Jahre 1507 ſtipuliert, daſs der Altar zur Kirchweih des folgenden Jahres fertig ſein müſſe. Dabei traf die Bürgerſchaft zugleich Vorſorge, daſs die Güte der Arbeit unter der Beſchleunigung nicht leiden ſollte, denn es heiſst im Vertrage: »Wo aber die Tafel an einem oder mehreren Orten ungeſtalt würde, da ſoll er ſo lange ändern und beſſern, bis ſie nach der beſtändigen Beſichtigung, von beiden Theilen dazu verordnet, wohlgeſtalt erkannt würde; wo aber die Tafel dermaſsen groſsen Ungeſtalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, ſo ſoll er ſolche Tafel ſelbſt behalten und das gegebene Geld ohne Abgang und Schaden wiedergeben«[1]). Der Altar wurde dann wirklich im Jahre 1508 am feſtgeſetzten Tage aufgeſtellt und dem Meiſter dafür die namhafte Summe von 600 Gulden und ſeiner Frau noch 10 Gulden zum Leikauf bezahlt[2]). War innerhalb Jahresfriſt noch manches zu thun übrig und

1) Meufel: Neue Miscellaneen IV. 476.
2) J. G. Maurer: Chronicon Swabacense 1750. S. 90.

wurden gar noch Abänderungen verlangt, ſo erklärt ſich hieraus die ſtärkere Betheiligung von Gehülfen zur Genüge. Einer derſelben kann auch Dürers jüngſter Bruder Hans geweſen ſein, wenigſtens beauftragt Dürer 1506 in zwei Briefen aus Venedig an Pirkheimer ſeine Mutter, »daſs ſie mit dem Wolgemut rede, daſs er ihm Arbeit gebe«. Ein Zeichen auch, daſs Dürer fortwährend mit ſeinem Lehrmeiſter auf gutem Fuſse ſtand.

Die groſsen Aufträge, welche Wolgemut von allen Seiten zufloſſen, ſprechen für das Anſehen, welches ſeine Werkſtatt weit und breit genoſs. Auch ſind die Summen, welche ihm für ſeine Altäre bezahlt wurden, für jene Zeit ſehr beträchtlich, und Dürer erzielte niemals, auch nicht annähernd ſo hohe Preiſe für ſeine Gemälde. Der Zwickauer Altar z. B. ward Wolgemut mit nicht weniger als 1400 Gulden rheiniſch bezahlt. Die Schedel'ſche Weltchronik warf nach der Abrechnung am 22. Juni 1509 jedem der beiden contrahierenden Theile ab: 98 fl. bar, 149 fl. an ſelbſt entnommenen Exemplaren, 621 fl. an noch ausſtehenden Forderungen und überdieſs eine gleichgetheilte Anzahl von noch unverkauften Stücken. Bedenkt man nun dazu die Reihe der gewiſs nur zum Theile bekannten und erhaltenen Arbeiten des Meiſters, ſo nimmt es Wunder, daſs er es nachweislich zu keinem gröſseren Beſitzſtande gebracht hat. In den ſpäteren Jahren ſcheint vielmehr ein Rückgang in ſeinen Vermögensverhältniſſen eingetreten zu ſein. Wie bereits oben erwähnt, bewohnte und beſaſs Michel Wolgemut in Dürers Knabenjahren das Pleydenwurff'ſche Haus »unter der Veſten«, das heute die Nr. S. 496 führt. Urkundlich erſcheint er auch 1479 und 1490 als deſſen Eigenthümer; im Jahre 1493 am 10. Juni veräuſserte er daſſelbe an Bartholomæus Egen und kaufte dafür das benachbarte Eckhaus des Schneiders Hans Gerſtner, S. 497, gegenüber der »Schildröhre«. Wie lange er nun die neue Behauſung inne hatte, und wann auch dieſe in den Beſitz der Egen übergieng, wiſſen wir nicht, Letztere überlieſsen aber bereits am 7. December 1507 das Haus käuflich an einen Dritten. Seitdem ſchweigen die Nürnberger Archive über Wolgemuts Schickſal, doch erſcheint er bis zu ſeinem Tode 1519 noch alljährlich in den Bürgerbüchern [1]).

1) Die Annahme, daſs jener Michel Wolgemut, deſſen Kinder 1532 noch unter der Vormundſchaft des Goldſchmiedes Jobſt Eyſsler ſtanden, mit unſerem Meiſter identiſch ſei, und daſs die Malerswittwe Chriſtina Wolgemutin, welche noch ſpäter erwähnt wird, deſſen zweite Frau geweſen ſein könnte, bleibt unbegründet und auch unwahrſcheinlich, ſo lange das freilich nicht urkundlich belegte Geburtsjahr 1434 aufrecht ſteht. Eher lieſse ſich da an den gleichnamigen Maler Michel Wolgemut

Es giebt keinen Anhaltspunkt dafür, dafs neben Michel Wolgemut noch ein anderer Meifter irgend einen mafsgebenden Einflufs auf Dürers erfte Entwickelung genommen hätte. Doch fei um der Vollftändigkeit willen noch eines alten Nürnberger Malers gedacht, deffen Andenken Dürer auch in Ehren hielt. Es ift Hans Traut, der 1477 in den Bürgerbüchern genannt wird und fpäter erblindet fein foll [1]). Dürer befafs von ihm einen grofsen S. Sebaftian, mit der Feder ungemein plaftifch gezeichnet und mit ein wenig Farbe fchraffierend getufcht und gehöht. Er fteht an den Baum gebunden auf einem achteckigen Poftament, hat einen länglichen, jugendlichen Kopf, lächelnd mit hochgefchwungenen Brauen, dabei noch grofse Hände und Füfse mit langen Zehen; fonft aber ift die Anatomie gut, die Ausführung vortrefflich. Dürer fchrieb unter die Zeichnung, die fich in der Univerfitätsbibliothek zu Erlangen befindet: »Dz hatt Hans Trawt zw Nornmerchkg gemacht«. Der Meifter kennzeichnet fich als ein gemäfsigter Anhänger von Wolgemuts Richtung, weniger fchroff von der Gefchmacksrichtung der älteren Nürnberger Schule gefchieden. Ihm fcheint eine Folge von Gemälden aus dem Leben des heil. Veit im nördlichen Seitenfchiff von S. Lorenz und zwei davon im Germanifchen Mufeum anzugehören [2]).

Wie fehr fich aber Dürer während feiner Lehrzeit der Darftellungsweife feines Lehrmeifters angefchloffen hat, bezeugen uns zwei feiner eigenen Federzeichnungen aus dem Ende feiner Lehrzeit, über deren urfprüngliche Bezeichnung von 1489 kein Zweifel obwaltet. Beide behandeln profane Gegenftände und dienen uns als die früheften beglaubigten Beifpiele von Dürers eigener Erfindung und Compofition. Auf der einen in der Bremer Kunfthalle [3]) fehen wir einen ftattlich geordneten Zug von fechs Reitern durch einen Hohlweg ziehen, der fich vor ihnen links gegen den Hintergrund öffnet. Dort erfcheint in der Ferne eine Stadt angedeutet, deren Anblick der vorderfte der Reiter begrüfst, indem er die Rechte erhebt: er ift wie die beiden ihm folgenden bereits um die Ecke gebogen und von rückwärts gefehen. Die Bedeutung der feierlichen Gruppe bleibt unklar, die Vorzüge der Anordnung, der Entwurf der Stadt, auch die Schwächen

denken, der 1530 in Krems verftirbt, worauf dann deffen Mutter und Verwandte in Nürnberg die Verlaffenfchaft begehren. Baader, Jahrbücher f. Kunftw. I, 225; desfelben Beiträge II. 42. Vergl. dagegen Lochner, Perfonennamen 28, 29.

1) Baader, Beiträge I. 2. Neudorffer, Nachrichten 39.

2) Beftätigt fich diefe meine Vermuthung, fo wäre daran die andere Frage zu knüpfen, ob etwa diefe Folge von Bildern zu denjenigen gehört, welche Hans Traut für den Kreuzgang der Auguftiner gemalt hat und welche im Jahre 1816 dafelbft verbrannt fein follen.

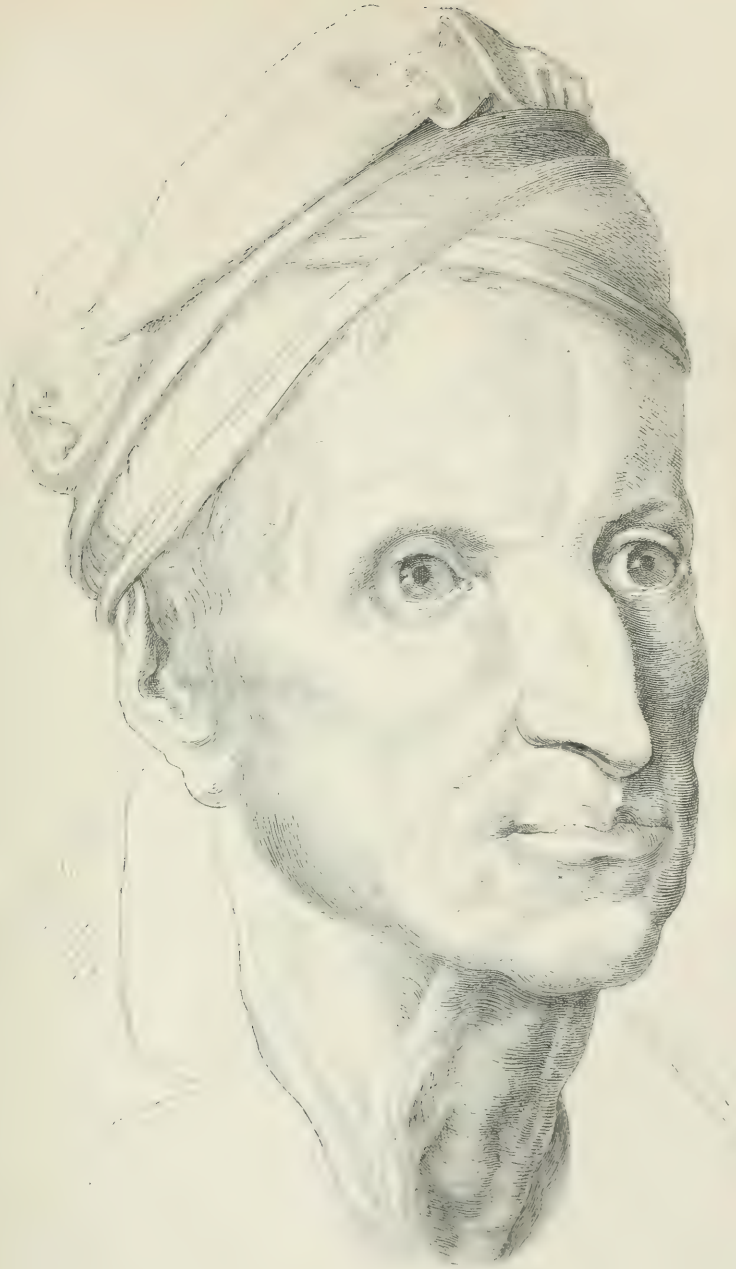
3) Heller S. 126 Nro. 28.

der Pferdefiguren entſprechen dem Charakter, den die Vorlagen zu den Wolgemut'ſchen Holzſchnitten gehabt haben müſſen. Dasſelbe gilt von einer andern Zeichnung aus demſelben Jahre, die 1780 im Praun'ſchen Cabinete zu Nürnberg von Preſtel geſtochen wurde und neueſter Zeit in die Sammlung Poſonyi-Hullot[1]) übergegangen iſt. Hier ſtehen drei Landsknechte auf ihre Spieſse geſtützt in lebhaftem Geſpräche beiſammen; die kräftigen Körper in der knappen Tracht der Zeit haben etwas Ungelenkes, ihre wilden Geſichter mit den groſsen runden Augen etwas Starres; ein bewuſstes Streben nach Freiheit in der Bewegung kämpft vergebens mit der Unzulänglichkeit des anatomiſchen Wiſſens. Die ebenmäſsige Anordnung des alten Stiles iſt aufgegeben, ohne daſs die Naturbeobachtung noch durch Einzelſtudium genügend unterſtützt wäre[2]). Darſtellungen ähnlicher Gruppen von zwei und mehr Landsknechten waren, wie wir noch ſehen werden, damals in der Nürnberger Schule allgemein beliebt.

Das ſchönſte Zeugniſs dafür, daſs Dürer auch ſpäterhin ſeinen Lehrmeiſter bis an deſſen Tod verehrte und ihm perſönlich naheſtand, liefert uns das treffliche Bildniſs, das er uns von Wolgemut hinterlaſſen hat. Die Inſchrift auf dem Gemälde Dürers in der Pinakothek zu München beſagt, daſs Michel Wolgemut am 30. November 1519 vor Sonnenaufgang geſtorben ſei, ſomit genau 30 Jahre nachdem Dürer ſeine Lehrzeit bei ihm vollendet hatte. Der dankbare Schüler, der ihn bloſs um $8\frac{1}{3}$ Jahre überleben ſollte, malte das Porträt wohl bloſs nach der Zeichnung in der Albertina, welche etwa aus dem Jahre 1516 ſtammen mag und hier im Holzſchnitt beigegeben iſt. Sie übertrifft das Gemälde weit an Feinheit und Lebendigkeit der Auffaſſung. Der Kopf iſt beinahe in Lebensgröſse mit ſchwarzer Kreide auf vergilbtem blauen venetianiſchen Papier entworfen und ein wenig weiſs aufgehöht. Trotz ſeiner 82 Jahre zeigt er nichts von greiſenhafter Schwäche. Die hochgebaute Stirn und das groſse Auge verrathen den regen Geiſt, die ſcharf gebogene Naſe und das breit vorſpringende Kinn berichten noch von ſeiner raſtloſen Thatkraft, nicht ohne Beimiſchung eines milden Zuges um die Lippen. Bis daſs er ſo ausſah, wie Dürer ihn hier abbildet, hatte Meiſter Wolgemut ſicher noch nicht viel ſtille geſeſſen. Nur wird es uns heute ſchwerer denn je, die letzte Entwickelungsſtufe Wolgemuts zu verfolgen, die ihn noch im Greiſenalter zu einer entſcheidenden Stilwandlung führen ſollte. Es war jedenfalls bequemer, das Ungewöhnliche einfach in

1) Nr. 307 des Katalogs.

2) Daſs man die Zeichnung nach dem Schwur der Eidgenoſſen auf dem Rütli benannte, war gänzlich unbegründet.



Michel Wolgemut.

Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien

(Seite 70.)

Abrede zu ſtellen, wenn nicht gar etwas noch Ungewöhnlicheres an die Stelle zu ſetzen. So wollte man im Schwabacher Altar den Einfluſs Dürers auf ſeinen Lehrer Wolgemut deutlich erkennen, und dasſelbe behauptet Waagen [1]) auch von den Sculpturen des berühmten Imhoff'ſchen Weihbrodſchreines oder Sakramentshäuschens, welches Adam Kraft 1496–1500 für die S. Lorenzkirche ausführte. Inwiefern hierbei eine ganz richtige Beobachtung zur Umkehrung des geſchichtlichen Verlaufes gedient hat, wird uns einleuchten, wenn wir erwägen, was Dürer in den erſten Jahren nach ſeiner Heimkehr von ſich gab, und wie wenig er bis dahin zur Löſung gröſserer Aufgaben Gelegenheit fand.

Natürlicher als die Annahme ſolch' einer rückläufigen Kunſtbewegung, nach welcher der ſechzig- bis ſiebenzigjährige Meiſter ſich ſeinem eben erſt in der Entwickelung begriffenen Schüler nachgebildet haben ſollte, erſcheint wohl die Thatſache, dafs Dürer, wie ſchon vor ſeiner Lehrzeit, ſo auch nach derſelben noch eine Zeit lang unter dem Einfluſſe Wolgemuts geſtanden habe. Daraus erklärt ſich mittelbar zugleich ſeine Verwandtſchaft mit Adam Kraft, welcher bereits im Jahre 1507 im Spitale zu Schwabach ſtarb. Der Bildhauer Kraft war eben ein Altersgenoſſe Wolgemuts und folgte vorwiegend der maleriſchen Richtung desſelben. Seine Geſtalten ſtarren zwar von vielgebrochenen Gewandfalten, ſtreben aber ſtets nach Naturtreue und nach lebenswahrem Ausdrucke der Affecte. Inſofern ihre gedrungeneren Verhältniſſe, ihre mehr gerundeten Kopftypen denjenigen Dürers näher ſtehen, iſt wohl Letzterer der empfangende Theil und nicht umgekehrt. Adam Kraft arbeitete zwar meiſtens in Stein, aber auch in Holz, denn laut einer Quittung des Imhof'ſchen Archives wurden ihm die beiden hölzernen Engel beim Sakramentshäuschen ebenfalls bezahlt, und eine Urkunde von 1500 nennt ihn »Bildſchnitzer« [2]). Indeſs nun Wolgemut als Maler die plaſtiſchen Figuren ſeiner Altarwerke ſichtlich vernachläſſigte, bildete Kraft die Sculptur in ſeinem Sinne weiter. Auf dem Gebiete der architektoniſchen Verzierung gehen beide Meiſter vollends Hand in Hand. Bei ihrer Nürnberger Umgebung, dem herrſchenden Zeitgeſchmacke und dem Mangel jeder anderen Ueberlieferung boten ſich ihnen blofs gothiſche Zierformen dar, ſo wenig dieſelben auch der erwachenden Naturempfindung der Künſtler entſprachen. In Ermangelung der inneren Eingebung eines bereits entſchwundenen Stilgefühls geriethen ſie in eine virtuoſe Ausbeutung ihrer Mittel bis an die Grenze der Unmöglichkeit. Den uber-

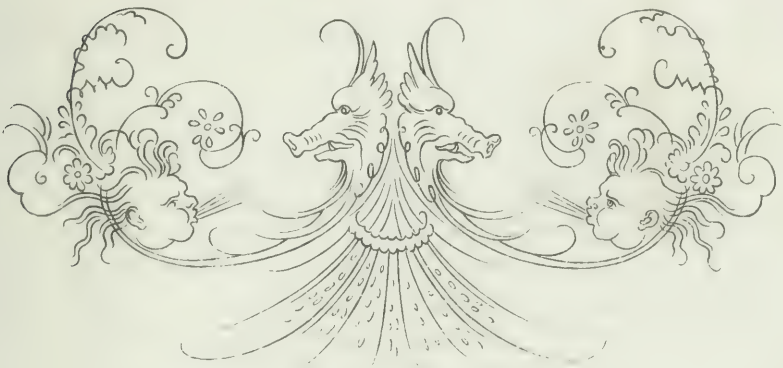
1) Kunſtw. in Deutſchl. II. 243. und Baader, Jahrbücher für Kunſtw. II. 79.
2) Mittheilung von Freiherr G. Imhof

ſchlanken, allzu luftigen Gebilden ihrer Phantaſie wurden die conſtructiven Geſetze zum Opfer gebracht, das Maſswerk gieng bunt durcheinander, bald überlaſtet durch die eingefügten Figuren, bald durch das Eindringen vegetabiliſcher und willkürlicher Motive verſchnörkelt. Das Kühnſte in dieſer Art hat Adam Kraft in ſeinen verſchiedenen Sakramentshäuschen oder Weihbrodgehäuſen zu Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn geleiſtet; dem Material iſt dabei ſo ſehr Gewalt angethan, daſs ſich allerdings daran leicht die Sage knüpfen konnte, er habe das Geheimniſs beſeſſen, Steine zu erweichen und nach ihrer Modelung wieder zu verhärten.

Manchen ſeiner hier angewendeten Freiheiten, wie den gebogenen Fialen begegnen wir bereits in den gothiſchen Stuhlwerken, die Wolgemut gelegentlich in ſeinem »Schatzbehalter« anbringt. Viel deutlicher aber noch erſcheint dieſe Art der Verwandtſchaft mit Adam Kraft in jenen ſeiner Kupferſtiche, welche zu Vorlagen für Goldſchmiede beſtimmt ſind. Bartſch und Paſſavant beſchreiben unter dem Namen Wenzels von Olmütz ſieben ſolcher Entwürfe für Bekrönungen von Monſtranzen, und das Berliner Cabinet beſitzt überdieſs das Abbild eines vollſtändigen Oſtenſoriums mit W bezeichnet. Die hochgeſtreckten, durchſichtigen Glieder dieſer gothiſchen Architektur entſprechen nur der Ausführung in Metall. Daſs Adam Kraft ſich dieſelben bei ſeinen thurmhohen Sakramentshäuschen zum Muſter nahm, darf als eine Verirrung ſeines Geſchmackes angeſehen werden; er opferte die Zierlichkeit des kleinen Maſsſtabes, ohne die Erhabenheit des groſsen dafür einzutauſchen. Von ſolchem Miſsgriff hat ſich Wolgemut ferne gehalten; wir finden die luftige Gliederung ſeiner Goldſchmiedvorlagen in ſeinen gröſser ausgeführten Altarwerken nicht wieder, doch bieten die Einzelheiten an beiden deutliche Vergleichungspunkte. Die in das Ornament jener Kupferſtiche eingefügten Figürchen zeigen dieſelbe völlige Körperlichkeit, edle Haltung und gefällige Gewandung, wie die von Blattgewinden umſchlungenen Geſtalten auf der Rückſeite des Schwabacher Altares, ſie werden von Conſolen getragen, gleich denen unter den groſsen Heiligen des Peringsdörffer'ſchen Altares. Die Vorlage zu einem Pokale, deſſen birnenähnlicher Bauch durch fiſchblaſenartige Buckel gebildet wird, zeigt im Einzelnen dieſelbe Behandlung, wie ſie Dürer noch am Ende ſeiner Thätigkeit auf Muſter für Goldſchmiede anwandte [1]); ſo der Doppelpokal von 1526, colorierte Federzeichnung in der Albertina und andere Gefäſse im Dresdener Dürercodex, ſoweit ſie Dürer angehören. Getrauen

1) Paſſavant Nro. 79 im Dresdener Cabinet.

wir uns daher nur die Dinge ſo natürlich zu nehmen, wie ſie zu liegen pflegen, und wir dürften den Thatſachen näher kommen. Sobald von Einfluſs zwiſchen Künſtlern die Rede iſt, ſind es doch mit ſehr ſeltenen Ausnahmen gemeiniglich die Alten, welche ihn ausüben, die Jungen, welche ihn empfangen; und nicht anders ſteht es wohl auch um das Verhältniſs zweier Generationen, wie ſie durch Wolgemut neben Kraft, und durch Dürer neben Peter Viſcher vertreten werden. Weil wir uns aber unſer Urtheil zunächſt nur nach den bekannteren Jüngeren gebildet haben und aus ihnen den Maſsſtab ſchöpften zur Beurtheilung der uns unbekannten Alten, darum konnte uns ſchlieſslich der Glaube an den gemeinen Lauf der Dinge ganz abhanden kommen.



V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei.

»daz ding, daz mir vor eilff jorn ſo wol hat gefallen.« Dürer.

n derſelben bündigen Kürze, mit welcher Dürer über ſeine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet, fährt er fort: »Und da ich ausgedient hatte, ſchickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre aus, bis daſs mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490ten Jahr hinwegzog nach Oſtern [1]), darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingſten«, die in dieſem Jahre auf den 18. Mai fielen. Wohin Dürer zunächſt wanderte und wo er jene vier Jahre zubrachte, erfahren wir weder von ihm, noch von anderen; wir müſſen uns dieſe Fragen bloſs aus zerſtreuten Ueberlieferungen und vor allen aus ſeinen Jugendarbeiten beantworten. Vielleicht errathen wir auch manches aus dem Inhalte der reich gefüllten Zeichenmappe, die er von der Reiſe mitbrachte.

Auf einem Irrthume beruht offenbar die Nachricht Sandrarts, Dürer wäre damals nach den Niederlanden gezogen. Weder ſein Entwickelungsgang, noch das ausführliche Tagebuch ſeiner ſpäteren niederländiſchen Reiſe bieten eine Beſtätigung für dieſe vereinzelt daſtehende Nachricht. Aus beiden läſst ſich vielmehr das gerade Gegentheil folgern. Namentlich entfernt ſich Dürer in ſeiner Kunſtthätigkeit ſtets mehr von den niederländiſchen Traditionen, die noch in der Schule Wolgemuts gewaltet haben. Was er davon vor allem bewahrt, iſt das lebhafte Gefühl für die Reize der Landſchaft, deren Behandlung er aber fortan ſelbſtändig bloſs an der Hand der Natur weiterbildet.

1) Der Oſterſonntag fiel in dem Jahre auf den 11. April.

Dagegen berichtet Chriſtoph Scheurl in ſeiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Kreſs, Dürer habe nach Beendigung ſeiner dreijährigen Lehrzeit beim Nachbar Wolgemut Deutſchland durchwandert, ſei im Jahre 1492 nach Colmar gekommen und dort von den Brüdern Martin Schongauers, den Goldſchmieden Caſpar und Paul, dem Maler Ludwig, wie auch zu Baſel von deſſen viertem Bruder, dem Goldſchmiede Georg, gütig aufgenommen und freundlich gehalten worden. Meiſter Martin ſelbſt aber habe er nicht mehr geſehen, ſo lebhaft er dies auch gewünſcht hätte; er war am 2. Februar 1488 geſtorben [1]). So weit wird der Bericht Scheurls, der ſich auf Dürers eigene Ausſagen beruft, allen Glauben verdienen. Nach altem Handwerksbrauch von Stadt zu Stadt wandernd, hier kürzer, dort länger verweilend, in einer oder der andern Malerwerkſtatt arbeitend, mag Dürer alſo wohl zunächſt die Richtung nach Weſten eingeſchlagen haben. Dafür ſpricht auch eine andere, wenn auch weniger zuverläſſige Ueberlieferung in den Verzeichniſſen der Imhoff'ſchen Kunſtkammer, wo unter den eben nicht immer mit beſonderer Gewiſſenhaftigkeit Dürer zugeſchriebenen Gemälden (1573—74) erwähnt werden: »Ein alter Mann in einem Täfelein, iſt zu Straſsburg ſein Meiſter geweſen, auf Pergament, und: Ein Weibsbild auch in einem Täfelein, Oelfarb, ſo dazu gehört, gemalt zu Straſsburg 1494« [2]). Daſs dieſe Beſchreibung nicht einer deutlichen urſprünglichen Bezeichnung der offenbar kleinen Bildniſſe entlehnt iſt, geht daraus hervor, daſs das Inventar von 1580 ſtatt »iſt zu Straſsburg ſein Meiſter geweſen«, beſagt: »hat's ein alter Meiſter von Straſsburg gemacht«, mit Weglaſſung der bedenklichen Jahreszahl bei der Frau. Obwohl uns die ſo beſchriebenen Bildchen längſt verloren gegangen ſind, ſtimmt doch die wenig dauerhafte Ausführung in Oel auf Pergament ſo ſehr zu der früheſten Malweiſe Dürers, daſs ſich die Originalität derſelben und ſomit die Beglaubigung jener Nachricht ganz im Allgemeinen annehmen läſst. Nur dürfte die Jahreszahl ungenau überliefert ſein. Vielleicht wurde dieſelbe einmal verleſen ſtatt 1490 oder 1491, denn wenn Dürer 1492 von Colmar nach Baſel gegangen, ſo iſt nicht anzunehmen, daſs er ſpäter wieder in der umgekehrten Richtung nach Straſsburg gekommen ſei, auch daſs er überhaupt nicht weiter in die Welt geſchweift und ſich bis 1494 bloſs in den Rheingegenden aufgehalten habe.

In die Zeit ſeines Aufenthaltes daſelbſt dürften zwei in Waſſer-

1) Pirkheimeri Opera ed. Goldast S. 352 u. E. His, Archiv f. zeichn. Künſte 1867: das Todesjahr M. Schongauers.

2) v. Eye, A. Dürer, Ueberſichtstafel Nro. 26. 27.

farben emſig ausgeführte Zeichnungen der Albertina fallen, welche die beiden einander gegenüberſtehenden Anſichten eines unbekannten länglichen Stadtplatzes wiedergeben. Auf einen ganz unbegründeten Ausſpruch Hellers hin hat man darin bisher die Ausſicht aus dem erſt 1509 von Dürer angekauften Wohnhauſe auf dem Thiergärtner Thorplatze ſehen wollen. Mit Letzterem hat die Lage des hier dargeſtellten Platzes nichts gemein, ſo wenig, wie die Architektur der Gebäude dem alten Nürnberg angehört. Das Urbild dieſer gedrückten Laubenbögen, der Riegelwände, des reichen Zinkengiebels, des von unten aufſteigenden mehrſeitigen Erkerthurmes mit den Freitreppen möchte am eheſten im weſtlichen Deutſchland zu ſuchen ſein. Die Linien der Gebäude ſind urſprünglich nach dem Richtſcheit mit Kohle vorgeriſſen, dann mit genauer Beachtung des Materials ziemlich kräftig colorirt. Die Perſpective iſt mangelhaft und leidet unter der Annahme eines zu hohen Horizontes. Dieſe Schwäche erinnert noch an die Art Wolgemuts in den Städteanſichten der Weltchronik; der Ausſchluſs jeder Willkür aber und die treue Wiedergabe der Einzelheiten kennzeichnet einen weiteren Fortſchritt des Naturſtudiums. Auf dem einen der beiden Gegenſtücke iſt die Luft weiſs geblieben, auf dem andern iſt der Himmel mit ſchweren Wolken bedeckt, die durch eine ſchräge Abendbeleuchtung undurchſichtig erſcheinend ein eigenthümliches magiſches Reflexlicht erzeugen. Das ungewöhnliche Schauſpiel iſt der Natur glücklich abgelauſcht und ſtimmt mit dem grau gehaltenen Grundtone des Ganzen zuſammen. Wie die meiſten Landſchaftsſtudien Dürers tragen auch dieſe beiden Aquarelle keine Jahreszahl, ſondern nur das ſpäter erſt beigefügte Monogramm.

Ohne daſs wir angeben könnten, wo Dürer das Jahr 1493 zugebracht hat, ſind uns gerade aus dieſem zwei Werke von ſeiner Hand erhalten. Das eine iſt die in Tempera auf Pergament ausgeführte Miniatur, der Jeſusknabe mit halbem Leibe unter einer Fenſterwölbung in der Albertina. In ein faltenreiches Hemdchen gekleidet, blickt er, den Kopf empfindſam zur Seite geneigt, lächelnd empor, das auf der Fenſterbrüſtung ruhende Händchen hält eine goldene Kugel. Das kurzgeſchorene blonde Haar, die bläulichen Augen, die etwas groſsen Ohren und die gewölbte ſteile Stirn verrathen das deutſche Modell, deſſen Eigenthümlichkeiten mit groſser Unbefangenheit beibehalten ſind. Das kleine Bildchen iſt bis zu erſtaunlicher Feinheit und Rundung durchgeführt und macht, in grüne Laubſtäbe eingefaſst, einen rührend lieblichen Eindruck. Leider hafteten die Temperafarben ſchlecht auf der Haarſeite des Pergaments und ſind deshalb zum Theil abgefallen. Mehr Unbill noch muſste das gleichfalls auf Pergament

gemalte gröfsere Selbftbildnifs erfahren, das Dürer im felben Jahre vollendet hat und wovon im nächften Capitel die Rede ift.

Was Dürer damals am Rheine und insbefondere in der Schule Schongauers vorfand, konnte wenig Einflufs auf feine Kunftrichtung gewinnen. Die Malweife dafelbft war von der Wolgemut'fchen nicht wefentlich verfchieden und erhob fich, fo wie diefe, felten zur feinften Ausführung. Die gewaltige Erfindungsgabe Meifter Martins aber und die Behandlung feiner Kupferftiche waren Dürer nicht mehr neu, er hatte beides bereits in feiner Lehrzeit bewundern und nachahmen gelernt, er hatte vermuthlich an manchen der durch Wolgemut veröffentlichten Schongauer'fchen Nachftiche felbft mitgearbeitet und dabei zuerft feine technifche Fertigkeit im Stechen gebildet. Selbft wenn er in unmittelbaren perfönlichen Verkehr zu dem grofsen Meifter der Colmarer Schule getreten wäre, fo würde von deffen zarter Empfindungsart kaum etwas bei Dürer haften geblieben fein. Der junge Nürnberger hatte bereits herbere Koft genoffen: er war an Wolgemuts Hand aus der Seelenmalerei heraus fchon einen Schritt weiter in die Naturauffaffung vorgedrungen, nach der die Zeit hindrängte. Er konnte Schongauers Schüler nicht mehr werden, weil er bereits fein Enkelfchüler war.

Noch ein Menfchenalter früher hätte der lernbegierige deutfche Kunftjünger rheinabwärts wandern müffen. Damals war auch der Vater Dürers als Goldfchmied, und vermuthlich auch Michel Wolgemut, der Maler, zu den grofsen Künftlern in den Niederlanden gezogen, die durch ihre tiefe Erfaffung der Wirklichkeit und den Reichthum ihrer technifchen Mittel an der Spitze der neueren Kunftbewegung ftanden. Im Jahre 1449 gieng Rogier van der Weyden nach Italien, nicht um dort zu lernen, fondern um durch feine vollendete Kunftfertigkeit dort zu glänzen. Hugo van der Goes lieferte fpäter noch der Familie Portinari den Altar in S. Maria Nuova in Florenz, und Juftus van Gent malte 1474 fein Abendmahl für S. Agata in Urbino. Antonello von Meffina dagegen kam 1440 nach Brügge zu Jan van Eyck, um das Geheimnifs der Oelmalerei und fein leuchtendes Colorit fich anzueignen und es dann nach Venedig mitzubringen. Hatten fomit die Berührungen mit dem Norden anfangs blofs eine Rückwirkung auf die italienifche Malerei zur Folge, fo war diefelbe gegen Ende des XV. Jahrhunderts längft jeder Beeinfluffung von aufsen entwachfen und zu einer Selbftändigkeit gediehen, die das Mafs ihrer Bedeutung nur mehr in fich felbft trägt. Der erfte grofse Anlauf niederländifcher Naturfchilderei war vorüber, als Dürer feine Wanderfchaft antrat. Die Strömung war im Begriffe eine rücklaufige zu

werden. Die Hauptvertreter der Eyck'ſchen Kunſt im Norden, wie im Süden, Hans Memling und Antonello da Meſſina, ſtarben gerade um dieſe Zeit. Soweit nunmehr Wechſelbeziehungen zwiſchen niederländiſcher und italieniſcher Malerei fortbeſtanden, war nicht mehr die letztere, ſondern die erſtere der empfangende Theil. Als Jacopo de' Barbari im Anfange des XVI. Jahrhunderts durch Deutſchland nach den Niederlanden zog, blieb er im Grunde doch ein Venetianer, während ſein Genoſſe Jan Goſſaert de Mabuſe ſich in Italien raſch aus dem Meiſter des grimaniſchen Gebetbuches zu einem entſchiedenen Anhänger der italieniſchen Renaiſſance umwandelte [1]).

Im letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts hatte ſomit Italien bereits die entſchiedene Führung auf dem Gebiete der Kunſt und des Geſchmackes übernommen. Wenn ſich auch die Zeitgenoſſen von dieſer Thatſache nicht theoretiſch Rechenſchaft geben konnten, wie wir heutzutage, ſo hatten ſie davon doch ein deutliches Bewuſtſein. Dieſelben Beweggründe, welche den Vater und Wolgemut in ihrer Jugend nach den Niederlanden lockten, muſsten daher Dürer im Jahre 1493 ſüdwärts drängen. Insbeſondere Venedig zu ſehen, muſste für den jungen Dürer das Ziel lebhafter Wünſche ſein. Nürnberg ſtand längſt in dem lebhafteſten Verkehre mit der Lagunenſtadt, und man erzählte ſich daheim gewiſs viel von deren Herrlichkeit. Nürnberger Kaufherren nahmen daſelbſt in der deutſchen Faktorei, dem Fondaco de' Tedeſchi, eine hervorragende Stellung ein und waren zwiſchen Venedig und der Heimath viel unterwegs. Andere Landsleute holten ſich an der benachbarten Univerſität Padua ihre gelehrte Bildung, und mit den Claſſikerausgaben der Aldiniſchen Druckerei wanderte wohl auch mancher Kupferſtich nach dem Norden. Wilibald Pirkheimer, der ſich 1504 in einem Briefe an Celtes rühmen konnte, daſs er alle griechiſchen Bücher beſitze, welche in Italien gedruckt ſeien, befand ſich damals, 1490—1497, als Student auf der Univerſität Padua erſt und dann in Pavia.

Wir haben keine Nachrichten darüber, daſs ſich Dürer im Jahre 1494 in Venedig aufgehalten habe, auſser denjenigen, welche uns der Meiſter ſelbſt in ſeinem Skizzenbuche und in ſeinen Briefen hinterlaſſen hat. Doppelmayr [2]) erzählt zwar, Dürer ſei auf ſeiner erſten Wanderſchaft vor ſeiner Heirath und ſeiner Niederlaſſung in Nürnberg zuletzt nach Venedig gekommen; da er aber von dem beglaubigten venetianiſchen Aufenthalte Dürers im Jahre 1506 nichts weiſs, konnte man hier an eine Verwechſelung denken. Die meiſten Kunſtſchrift-

1) Dürers Briefe etc., Anmerk. 105, 2. | 2) Nachricht, Nürnb. 1730. S. 183.

ſteller haben denn auch dieſe für Dürers Entwickelung ſo bedeutſame Thatſache unbeachtet gelaſſen. Erſt in neueſter Zeit hat dieſelbe entſchiedenere Vertreter gefunden [1]).

Es iſt wiederholt bemerkt worden, daſs der zweite Aufenthalt Dürers in Venedig von 1505 bis 1507 ſo verhältniſsmäſsig wenig Einfluſs auf ſeine künſtleriſche Richtung geübt hat, und wir werden dieſelbe Beobachtung machen, wenn wir ſehen, wie zwiſchen den bedeutendſten Compoſitionen unmittelbar vor und nach jener venetianiſchen Reiſe faſt gar kein Unterſchied waltet. Dieſe immerhin auffallende Erſcheinung lieſse ſich zwar durch die völlig fertige und ſelbſtbewuſste Entwickelung des Meiſters in jenen Jahren begreiflich machen, und auch dafür, daſs gerade ſeine Kunſtthätigkeit vor 1506 deutliche Spuren italieniſcher Einwirkung an ſich trägt, böte ſich zur Noth noch eine andere Erklärung. Doch thut ja Dürer in ſeinem Briefe vom 7. Februar 1506 aus Venedig ſeines früheren Aufenthaltes daſelbſt ganz ausdrücklich Erwähnung. Die Art, wie er Giovanni Bellinis dort gedenkt, deutet allerdings darauf hin, daſs er denſelben erſt damals kennen, oder doch erſt ſchätzen gelernt habe. Dann ſchreibt er weiter von ihm: »Er iſt ſehr alt und iſt noch der beſte in der Malerei; und das Ding, das mir vor eilf Jahren ſo wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ich's nicht ſelbſt ſähe, ſo hätte ich's keinem andern geglaubt«. Ding iſt in Dürers Sprache ein Collectivbegriff und bedeutet hier, wie an manchen anderen Stellen, die Arbeiten, Werke, d. i. Kunſtwerke [2]). Nun, das Geſchmacksurtheil, deſſen Abänderung er ſich nur auf Grund eigener Anſchauung zutraut, muſs er ſich doch wohl auch zuvor mit eigenen Augen gebildet haben; und die Angabe der Zeit, wann dieſs geſchah, ſtimmt zur Genüge mit unſeren ſonſtigen Anhaltspunkten überein. Wenn ſich Dürer noch 1494 in Venedig befand und erwieſenermaſsen bereits 1505 wieder dahin zurückkehrte, ſo dürfte er im Allgemeinen den Zeitraum, der zwiſchen ſeinen beiden entgegengeſetzten Auffaſſungen lag, auf eilf Jahre anſetzen. Der natürlichſte Gedankengang läſst hier die Zeit des Geſinnungswechſels als Termin erſcheinen und nicht das zufällige Datum eines Briefes, von dem man überdieſs keine diplomatiſch genauen Daten erwarten wird [3]).

1) Nach dem Vorgange von Fiorillo und Selvatico: Freih von Retberg, Archiv f. zeich. Künſte VI, 1866 S. 178 und H. Grimm, Ueber Künſtler und Kunſtw. I. 133.

2) Dürers Briefe 6,15 u. Anmerk. zu 6,5.

3) Chriſtoph Scheurl wuſste wohl vom erſten Aufenthalte Dürers in Venedig, wenn er 1506 in Lib. de laud. Germ. von ihm ſchreibt: »Qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me saepe interprete, consalutatus est alter Apelles.«

Wenn die beiden obenerwähnten Malereien auf Pergament vom Jahre 1493 noch auf deutfchem Boden angefertigt wurden, und Dürer bereits zu Pfingften 1494 heimkehrte, fo kann er nicht lange in Venedig verweilt haben, jedenfalls nicht lange genug, um fich in den verfchiedenen, entgegengefetzten Richtungen, die fich damals noch in der venetianifchen Malerei kreuzten, zurecht zu finden und irgend eine derfelben nachhaltiger auf fich wirken zu laffen. Hiezu wäre Dürer in feinem 23ten Jahre allerdings viel empfänglicher gewefen als ein Jahrzehnt fpäter. Ob fich aus feiner obigen Aeufserung fchliefsen läfst, dafs er für eine beftimmte Richtung Partei ergriffen habe, und was es gewefen fei, das ihm damals fo wohl gefallen hat, bei feiner Rückkehr im Jahre 1505 aber zu feiner eigenen Ueberrafchung nicht mehr gefiel, und ob dies ausfchliefslich die Mantegneske gewefen fei [1]), wagen wir in's Einzelne gerade nicht zu entfcheiden; die überlieferten Nachrichten find doch zu dürftig. So weit es indefs der heutige Stand unferer Denkmälerkenntnifs geftattet, beantwortet fich die Frage nach der Bedeutung jenes merkwürdigen Ausfpruches, wenn wir den Gang der Kunftentwickelung in Venedig mit derjenigen Dürers vergleichen. Denn unbewufst und nicht ohne mittelbaren Zufammenhang mit der venetianifchen Malerei hatte Dürer in einem Jahrzehnt raftlofen Suchens und Lernens inzwifchen aus der Mannigfaltigkeit verfchiedenartiger Einflüffe fich den Weg zu einer einheitlichen Selbftändigkeit gebahnt, ähnlich demjenigen, den die venetianifche Schule felbft bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts im Grofsen und Ganzen zurückgelegt hatte.

Wie in ftaatlicher Hinficht, fo nahm Venedig auch in feinem Kunftleben gegen das übrige Italien eine Sonderftellung ein. Entfprechend feiner geographifchen Lage und feinen Handelsbeziehungen bildet auch die Kunft Venedigs ein Mittelglied zwifchen deutfcher Gefühlsweife und füdlichen Anfchauungsformen. Spät erft, dann aber plötzlich und vielfach unvermittelt drangen Renaiffanceformen hier in die Darftellung ein. Um 1450 fteht die Architektur, wie die Sculptur Venedigs noch gröfstentheils unter der Herrfchaft des gothifchen Gefchmackes; Kirchen und Paläfte werden noch im alten Stile aufgeführt und decoriert, und daneben her geht noch der orientalifche Zug zur Prachtentfaltung in Gold und bunten Farben. Die einheimifche Bildnerei konnte fich felbftändig nur bis zu einem geringen Grade richtiger Naturauffaffung durcharbeiten. Entfchiedene Vertreter fand der neue

1) Vergl. diefe plaufible Annahme bei H. Grimm, Ueber Künftler u. Kunftw. I. 139. Nur liegt die Frage weniger einfach, als diefe Antwort es erfordern würde.

Stil erſt an den vom Feſtlande eingewanderten Künſtlerfamilien der Bregni oder Rizzi und der Lombardi. Gleichwohl hat die Bildhauerſchule Venedigs den Realismus ihrer Geſtalten niemals bis zu der Freiheit und herben Wahrhaftigkeit durchgebildet, wie Donatello und die Florentiner. Sie bewahrt ſtets eine Erinnerung an die mittelalterliche Auffaſſung, einen weicheren Schwung der Conturen, einen Drang nach Gefühlsausdruck, die uns deutſch anmuthen. Die Antike wirkt nicht unmittelbar auf die venetianiſche Sculptur ein; ihre Führerin iſt vielmehr die paduaniſche Malerei, die ihr in plaſtiſcher Vollendung vorangeht; ebenſo wie die gemalten Architekturen Mantegnas ein viel genaueres Verſtändniſs römiſcher Muſter und eine ungleich reichere Entfaltung von Renaiſſancemotiven darbieten, als alle gleichzeitigen Bauwerke Venedigs. Weil eben das Kunſtleben der Lagunenſtadt nicht auf urſprünglichem Entwickelungsdrange beruht, ſondern nur auf einer durch Prachtliebe und Reichthum bedingten Empfänglichkeit für fremde Zuflüſſe, ſehen wir hier im Gegenſatze zur ſonſtigen Regel Bildnerei und Baukunſt nur im Gefolge einer an Schöpferkraft ſie weit überholenden Malerei.

Die erſte Malerſchule, welche in Venedig zu einer eigenthümlichen Bedeutung gelangt, iſt die von Murano. Als ihr Begründer erſcheint ein deutſcher Meiſter, der vom Oberrhein oder vielleicht von Köln ſtammt und ſich auf den Altarwerken, die er ſeit 1440 mit Antonio Vivarini ausführte, »Johannes Alemannus« oder »de Alemania« nennt [1]). Auch nach deſſen Tode arbeiten die Brüder Antonio und Bartolommeo Vivarini in der alten Weiſe weiter. Nicht bloſs die reichen gothiſchen Umrahmungen, ſondern auch die davon eingeſchloſſenen Gemälde ihrer Altarwerke zeigen ganz mittelalterlichen, nordiſchen, um nicht zu ſagen deutſchen, Geſchmack. Und merkwürdiger Weiſe gilt dasſelbe auch noch von dem einzigen gröſseren Werke, das uns von Francesco Squarcione in Padua authentiſch überliefert iſt; es iſt der Altar des heil. Hieronymus, den der Meiſter urkundlich 1449—1452 für die Familie Lazzara vollendete und der ſich jetzt in der Gallerie zu Padua befindet. Kaum daſs uns eine Ruine mit einfachem Rundbogen auf zwei rothen Porphyrſäulen im Hintergrunde oder die rohen viereckigen Poſtamente der in den Seitenfeldern ſtehenden Heiligen eine ſchüchterne Andeutung davon geben, daſs das Auge des Meiſters für Reſte des Alterthums nicht ganz verſchloſſen

1) Crowe u. Cavalcaſelle, Italien. Malerei, deutſch von Max Jordan, Leipz. 1873. V. 15 u. ff., nur daſs dort auf den mehr literariſch als artiſtiſch bezeugten Einfluſs des Gentile da Fabriano gröſseres Gewicht gelegt wird.

ſei. Darnach zu ſchlieſsen, kann das Verdienſt, welches ſich Francesco Squarcione um die Einführung des Studiums der Antike erworben haben ſoll, nur ein rein theoretiſches geweſen ſein. Von dem Wiſſen, das er ſich auf weiten Reiſen erworben hatte, von den Kunſtwerken und Gypsabgüſſen, die er ſammelte, machte erſt ſein Adoptivſohn und Schüler Andrea Mantegna (geb. 1431, geſt. 1506) den richtigen Gebrauch. Er allein iſt der Schöpfer des groſsen paduaniſchen Renaiſſanceſtiles, in welchem er bereits während der fünfziger Jahre die Ausmalung der S. Chriſtophs-Kapelle bei den Eremitani vollendete. Erſt Mantegna vertiefte die Bildfläche zu täuſchender Räumlichkeit und belebte dieſelbe mit leibhaftigen, handelnden Geſtalten. Mit derſelben Freudigkeit, mit welcher die nordiſchen Maler auf die Wiedergabe der einmal geſchauten Naturgegenſtände ausgiengen, zog er im Verein mit gelehrten Freunden dem Studium der antiken Denkmäler nach, deren ſich damals in Oberitalien noch eine weit gröſsere Anzahl erhalten hatte als heutzutage. Die Blüthe der philologiſchen und mathematiſchen Wiſſenſchaften an der Univerſität Padua war ganz geeignet, dem Künſtler die nöthigen Vorkenntniſſe zu erſchlieſsen. Daher die neue treffliche Berechnung ſeiner Perſpectiven, daher die Pracht des antiken Zierwerks, die antiquariſche Genauigkeit der altrömiſchen Trachten, die er zuerſt in die Malerei einführt. Die Abſichtlichkeit in der Entfaltung aller dieſer Neuerungen wirkte damals noch nicht ernüchternd, wie etwa heutzutage, wo wir über die Abnützung und den Miſsbrauch von Jahrhunderten zurückblicken. Sie wird reichlich aufgewogen durch die lebendige Erfaſſung des Geſchehens, durch die Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Seelenſtimmungen und die vollendete Körperlichkeit und Anordnung der Figurengruppen, durch die anmuthige Behandlung der hügeligen, terraſſierten Fernen, wie ſie ſich hinter Vicenza hinziehen, und endlich durch den Grundzug einer alles bewältigenden Groſsartigkeit, einer wahrhaft epiſchen Getragenheit.

Jemehr es der Malerei des benachbarten Venedig bei ihrer Ideenarmuth ſtets auch an Selbſtändigkeit gebrach, einen deſto tieferen Eindruck muſste die neuentdeckte Formenwelt Mantegnas dort hervorbringen. Die Brüder Gentile und Giovanni Bellini erfuhren zunächſt dieſe Einwirkung, da ſie in der Werkſtatt ihres Vaters Jacopo zu Padua arbeiteten und mit Mantegna, der damals ihre Schweſter Nicolaſia heirathete, befreundet waren. Insbeſondere der jüngere Giovanni ſchloſs ſich ſo nahe an deſſen Kunſtweiſe an, daſs die Gemälde aus ſeiner früheren Zeit häufig mit dem Namen Mantegnas belegt wurden. Die Kunſtrichtung der Muraneſen kam durch das plötzliche Ein-

dringen von Mantegnas Renaiſſance vollends in bedenkliches Schwanken. Rückhaltsloſer als jeder Andere ſchloſs ſich Bartolommeo Vivarini der neuen Formgebung an und gelangte dabei, wie ja leicht jeder Nachahmer, bis zur Uebertreibung ihrer Härten. Der Wettſtreit mit den aufblühenden Werkſtätten der beiden Bellini ſpornte ihn zu ungewöhnlichen Anſtrengungen, und ſein jüngerer Vetter Alwiſe Vivarini ſetzte den Kampf mit immer neuen Waffen fort. Die Bellini blieben freilich Sieger und zwangen ſchliefslich alles um ſie her, Freund und Feind, zur Nachfolge. Seit der Niederlaſſung des Antonello von Meſſina waren ſie unabläſſig bemüht, ſich deſſen Oeltechnik zu Nutze zu machen, die ihren Werken eine gröfsere Widerſtandskraft gegen die Ausdünſtung der Lagune ſicherte. Die Ausbildung der neuen Malweiſe blieb ihr Hauptaugenmerk. Die Bedeutung ihrer Schöpfungen beruht nicht in zeichnender Erfindung, in ſeeliſcher Erhebung oder Wechſelbeziehung, Bewegung oder Handlung der dargeſtellten Figuren; auch ihre gröfsten Darſtellungen werden nur durch die ſchwebende Harmonie einer in ſich geſättigten Farbenſtimmung zuſammengehalten. Ihre tiefere Auffaſſung beſchränkt ſich auf das Porträt, auf die vollkommene, in ſich abgeſchloſſene Einzelexiſtenz, mit der ſich ein auf Lebensgenufs, öffentliche Ruhe und Selbſtbeherrſchung gegründetes Gemeinweſen auch begnügte. Daneben her geht noch eine dritte, in der italieniſchen Kunſtgeſchichte ganz vereinzelt daſtehende Richtung einher, die wir die deutſchthümelnde nennen könnten. Sie ſcheint noch von Giovanni d'Alemania herzuſtammen, geht aus der Werkſtatt der älteren Muraneſen um 1450 auf Carlo Crivelli über und ſetzt ſich in Marco Marziale, in Nicolo und Jacopo de' Barbari bis in's XVI. Jahrhundert fort. Ihre Träger ſind eigenthümlich geartete Künſtler mit einem Zuge zum Fremdartigen und Abenteuerlichen, der ſich auch in ihrer Reiſeluſt geltend macht. Sie neigen theils zu prunkender, feiner Ausführung, theils zu ſcharfer Charakteriſtik, theils zu ſentimentalem Schwunge hin und erinnern, obwohl im Grunde Venezianer, bald in dieſer, bald in jener Hinſicht an deutſch-niederländiſche Art.

Dieſer Klärungsproceſs in der Geſchichte der Malerei von Venedig war noch keineswegs abgeſchloſſen, als Dürer 1493 oder 1494 das erſtemal dahin kam. Noch arbeiteten die beiden Vivarini, Bartolommeo bis 1499; Alwiſe ſtarb erſt 1503. Giovanni Bellini hatte ſeine letzten, entſcheidenden Werke noch nicht geſchaffen; Giorgione und Tizian verbargen ſich noch in ſeiner Werkſtatt. Wir wiſſen nicht, mit welcher Richtung der deutſche Malergeſelle in Berührung kam; vermuthlich aber war es gerade jene dritte, weniger bedeutende, als ab-

ſonderliche Gruppe von Malern, welcher Jacopo de' Barbari angehörte, denn dieſer Meiſter ſtand, wie wir ſehen werden, in ſehr nahen Beziehungen zu Nürnberg. An die erſten Meiſter der Stadt, die Bellini, dürfte Dürer damals nicht herangekommen ſein. Aber angenommen auch, daſs er Gelegenheit hatte, deren Gemälde zu ſehen, ſo dürfen wir uns über den Eindruck, den eine Santa Converſazione Giovannis, ein feſtlicher Aufzug Gentiles oder Vittore Carpaccios auf ihn machen konnte, keiner Täuſchung hingeben. Das gegenſtändliche Intereſſe, das uns heutzutage anzieht, müſſen wir zunächſt in Abſchlag bringen. Die Zeichnung, weit entfernt, in deutſcher Weiſe vorzuherrſchen, verbarg ſich hinter einer Malweiſe, deren Oeltechnik ihm neu, deren ſpecifiſches Farbengefühl ihm unverſtändlich blieb; fand er es doch noch 1506 nicht der Mühe werth, eines Giorgione oder Tizian auch nur zu gedenken. Dafür muſste der Mangel jedes geiſtigen, gedanklichen wie gemüthlichen Inhalts den deutſchen Jüngling, der bereits die Ideen ſeiner Apokalypſe in ſich trug, befremden. Rieſengroſs ſtand neben dieſen Venetianern für ihn Andrea Mantegna da.

Der junge Dürer brachte von der Schule und aus dem Verkehre mit den Künſtlern und Gelehrten der Heimath ſicher eine dunkle Kunde von dem Ruhme der antiken Kunſt mit. Je unbeſtimmter ſeine Begriffe von derſelben waren, deſto tiefer überraſchte ihn wohl die Anſchauung aller jener Formen, die ihm unmittelbar aus dem claſſiſchen Alterthum hergeleitet erſchienen. Ohne theoretiſch unterſcheiden zu können, mochte er dieſelben im Gegenſatze zu den chriſtlichen Bilderkreiſen an allen mythologiſchen und profanen Darſtellungen entdecken, ſobald ihm dieſelben aus äuſseren Gründen ehrwürdig erſchienen. Einen um ſo gewaltigeren Eindruck muſsten daher die mantegnesken Formen auf ihn machen, ſobald er in ihnen die Ausflüſſe antiker Ueberlieferungen ſah. Dabei konnten aber die Eigenthümlichkeiten und die feineren Abweichungen einer Stilrichtung dem deutſchen Wanderburſchen damals nicht in dem Maſse klar werden, wie wir ſie heutzutage aus objectiver Ferne zu unterſcheiden vermögen. Im Ganzen war es doch wohl ein ziemlich unbeſtimmtes Etwas, was Dürer im Jahre 1494 als antik und ehrwürdig bewunderte. Und ſo kam es, daſs er in Venedig neben Mantegnas Kupferſtichen auch noch Kunſtwerke nachahmenswerth fand, die in ihrer Stilrichtung hinter der claſſiſchen Objectivität Mantegnas ebenſo weit zurückblieben, als ſie durch Pathos und empfindſame Belebung der nordiſchen Geſchmacksrichtung wahlverwandt entgegenkamen. Die Belege für dieſe Aufklärungen liefern uns, in Ermangelung anderer Werke Dürers aus jener früheren Zeit, die Blätter ſeines Skizzenbuches von groſsem Format,

deren ſich glücklicher Weiſe einige erhalten haben. Eines derſelben in der Albertina zeigt auf der linken Hälfte des Bogens den figurenreichen Entwurf zu einem Raube der Europa nach Lucians Beſchreibung. Das Motiv der Hauptgruppe mit dem mageren Rinde und der auf ſeinem Rücken knieenden Europa iſt äuſserſt unbeholfen erfunden. Um ſie her ſchwimmen auf verſchieden geformten Fiſchen Nereiden und Genien; dazwiſchen geflügelte Engelsköpfchen wie Cherubim, im Hintergrunde eine Gruppe der verzweifelnden Geſpielen, ähnlich wie auf dem Kupferſtiche, genannt das Meerwunder oder der Raub der Amymone. Die kleinen Nebenfiguren, wie das Satyrpaar links vorne im Schilfe, ſind durchweg glücklicher aufgefaſst und zum Theil von einer Anmuth, die italieniſche Muſter vorausſetzen läſst; doch ſcheint die Compoſition Dürern ſelbſt anzugehören. Mit derſelben Feder hat er aber auch die rechte Hälfte des Blattes mit verſchiedenen Studien nach venetianiſchen Vorbildern bedeckt. Oben zunächſt die Aufnahme eines Löwenkopfes von drei Seiten, die wir am Schluſſe des Capitels wiedergeben. Das Original iſt einer jener zwei »Leoncini« oder Löwchen aus rothem Marmor, die heutzutage links von der Marcuskirche aufgeſtellt ſind und dem Platze dort den Namen Piazzetta de' Leoni geben. Wo dieſelben zu Dürers Zeit ſtanden, konnte ich nicht feſtſtellen. Sie ſind ganz alterthümlich und namentlich in den dürftigen Körpern ziemlich roh behandelt, ſo daſs man ſich fragen muſs, was wohl Dürer veranlaſst habe, ihnen ſo viel Aufmerkſamkeit zuzuwenden; ob die Neuheit des Gegenſtandes, die wuchtige Charakteriſtik im Vergleiche zu den erbärmlichen Zwergpudeln der Eyck'ſchen und Wolgemut'ſchen Schule, oder der belebte, wenn auch grämliche und faſt weinerliche Ausdruck ihrer Geſichter. Links unten ſieht man die Geſtalt eines Apollo mit Pfeil und Bogen in den Händen, den Lorbeerkranz auf dem Haupte, in nahezu elegiſch geſchwungener Stellung; ein eigenthümliches Gemiſch von mittelalterlicher Gefühlsweiſe, modernem Realismus und antiker Tracht, deſſen Urbild wohl nur dem Venedig des XV. Jahrhunderts angehört haben möchte. Auch zu dem Alchymiſten daneben im türkiſchen Turban und langem Talare, der, einen Todtenſchädel in den Händen, vor einem geſchloſſenen Buche und einem kugelförmigen Keſſel mit der Aufſchrift LVTVS ſteht, kann Dürer wohl nirgends als in Venedig den Typus gefunden haben.

Ein anderes Blatt mit Skizzen aus der Zeit der Wanderſchaft befindet ſich im Corridor der Uffizien zu Florenz. Auf derſelben erſcheinen, gleichfalls mit der Feder gezeichnet, ein Ritter zu Pferde mit einer überladenen Prachtrüſtung, der Rumpf eines nackten Schild-

halters, ein Kind von völligen, italieniſchen Formen, auf dem Boden halb ſitzend, halb liegend, in einer Haltung, wie ſie bei den Chriſtuskindern von Francesco Francia oder Perugino vorkommt; endlich der Kopf eines bärtigen Türken mit geöffnetem Munde und böſem Blicke, den Dürer, heimgekehrt, für den Kaiſer Diocletian auf der Marter des heil. Johannes in der Apokalypſe verwendet hat, wo er folgerichtig im Gegenſinne erſcheint.

Ein ſchwebender Amor von kräftigen Formen mit einer Art Drachenflügeln, die Elenthiergeweihen gleichen, im Kunſtbuche der Ambraſer Sammlung in Wien, dürfte ebenfalls dieſer Zeit angehören. Er iſt eben im Begriffe, ſeinen Pfeil abzuſchieſsen, und blickt dabei unter dem ſeine Stirn umhüllenden Tuche empor. Die getuſchte Federzeichnung erinnert ſtark an die Schule Mantegnas. Ob und wo Dürer etwa Gelegenheit fand, Malereien dieſes Meiſters zu ſehen, wiſſen wir nicht. Daſs er Padua damals beſucht hätte, iſt durch nichts beglaubigt. Mantegna war indeſs längſt nach Mantua übergeſiedelt; er hätte ihn daher dort ebenſo wenig perſönlich kennen gelernt, wie im Jahre 1506, wo der plötzliche Tod des greiſen Meiſters ſeine Abſicht, ihn in Mantua aufzuſuchen, gekreuzt haben ſoll. Dürers Beziehungen zu Mantegna haben eine merkwürdige Analogie mit ſeinem Verhältniſs zu Schongauer. Unter allen ſeinen Vorläufern ſind es wohl dieſe beiden Männer, die er am höchſten verehrte; es ſind die einzigen Künſtler, von denen uns überliefert wird, daſs der junge Dürer die perſönliche Bekanntſchaft mit ihnen erſehnt und geſucht habe. Beidemal verſagte ihm das Schickſal ſeinen Wunſch mit einer Beharrlichkeit, als hätte es jeden übermächtigen Einfluſs von Dürer abwehren wollen, damit in ihm eine ſelbſtändige und dritte Gröſse erwachſe. Ohne in eine Nachahmung der zwei ſo entlegenen Gegenſätze zu verfallen, hat Dürer etwas von Schongauers Innigkeit und etwas von Mantegnas Groſsartigkeit und Würde. In dem Maſse aber, als er Beiden verwandt iſt, muſste er Beiden gleich ferne ſtehen. Wenn er ſich im Allgemeinen dem deutſchen Meiſter näher vergleicht, ſo hat dies ſeinen Grund theils in dem echt nationalen Weſen beider, theils in der vermittelnden Stellung, welche Wolgemut zwiſchen ihnen einnimmt. Nun wiſſen wir zwar, daſs Dürer Zeichnungen von Martin Schongauer ſammelte und pietätvoll bewahrte [1]), doch deutet anderſeits

1) Heinecken, Neue Nachrichten, S. 406, beſaſs eine ſolche groſse Federzeichnung, eine Kapelle etc., worauf Dürer geſchrieben hatte: Daz hat der hübſch Martin geriſſen im 1470. jar, da er ein jung gſell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu ern daher geſchrieben im 1517. jar.„ Eine andere meiſterhafte Federzeich-

keine Spur darauf hin, dafs er ſich im Einzelnen nach Schongauers Werken ſo eifrig gebildet hätte, wie an denen Mantegnas. Dafür liefern uns zwei Zeichnungen Dürers in der Albertina einen werthvollen Beleg.

Die Kupferſtiche Mantegnas konnten leicht im Handelswege nach Nürnberg gelangen. Man gab daher auch der Vermuthung Raum, Dürer habe die Copien nach denſelben in der Heimath gemacht. Der Umſtand aber, dafs ſeine einzigen Arbeiten dieſer Art gerade die Jahreszahl 1494 tragen, und der Vergleich mit anderen Blättern aus der Zeit der Wanderſchaft nöthigt doch zu der Annahme, dafs Dürer ſich nur in Italien zu einem ſolchen Studium Mantegnas veranlafst fand. Die eklektiſche Objectivität ſpäterer Zeiten iſt dem Künſtler des XV. Jahrhunderts überhaupt fremd, der naiv produciert, Fremdartiges ſchwer nachempfindet und nur in dem Maſse mit Glück nachahmt, als er ſich in die neue Richtung eingelebt hat. Wir ſehen daher auch ſpäter, wie Dürer daheim blofs deutſche Arbeiten copiert, zu italieniſchen aber bald in bewufsten Gegenſatz tritt; wie er nur jene zu überholen, dieſe aber zu widerlegen ſucht. Anders in Venedig, wo theils die Umgebung, theils der Verkehr mit den Malerwerkſtätten ihn in das Verſtändnifs der Mantegneske einführen konnte. Dort fand er ſeine Vorlagen leicht auf offener Strafse. Zwar bewahrt er in ihrer Nachbildung immer eine gewiſſe Selbſtändigkeit, doch offenbart ſich darin zugleich eine ſo ſeltene Fähigkeit, ganz fremde Formen aufzufaſſen, wie wir ſie vielleicht nur an dem ſtudienfrohen Rubens wieder finden.

Die Kupferſtiche Mantegnas, nach welchen Dürer jene beiden Zeichnungen fertigte, ſind: das eine der beiden Blätter mit kämpfenden Meergöttern, darſtellend den Zweikampf von Tritonen, deren Jeder eine Nereide auf dem Rücken führt, und das Bacchanale mit der Kufe [1]). Dürers Copien ſind mit der Feder auf weifsem Papier und in der gleichen Gröfse ausgeführt. Die gewaltige Belebung der von antiken Reliefs beeinflufsten Gruppen und das Ebenmafs der nackten Körper waren es wohl, was Dürer zumeiſt anzog. An der Compoſition hat er ſo gut wie nichts verändert. Im Uebrigen aber copiert er keineswegs Strich für Strich, er ſtrebt vielmehr ſelbſtändig nach genauerer Modellierung und bleibt dadurch gerade an plaſtiſcher

---

nung im Britiſchen Muſeum, Chriſtus als Weltlehrer, führt gleichfalls von Dürers Hand die Inſchrift: »Das hat hübſch Martin gemacht im 1469 jor.« Waagen, Treasures of Art, IV, S. 34.

1) Bartſch, P. G. XIII. S. 238, Nro. 17 u. Nr. 20.

Kraft und an Ausdruck weit hinter Mantegna zurück. Deſſen Schattengebung durch eine kurze, ſchräge Strichlage von rechts nach links in der Art des Antonio Pollaiuolo genügt Dürer nicht; er geht den Formen in's Einzelne nach und erzielt durch Anwendung aller Mittel, vom feinſten inneren Contur bis zu mehrfachen Kreuzlagen, die vollſtändige Rundung deſſen, was bei Mantegna reliefartig flach erſcheint. In dieſer Ausführung verräth Dürer nicht bloſs ſeine Fortſchritte in der deutſchen Technik des Zeichnens, ſondern auch jene unbedingte Liebe zur Natur, die eine todte Ueberlieferung in der Kunſt nicht anerkennt und ſich ihr nur hingiebt, um ſie dem Scheine ſelbſtempfundener Wirklichkeit näher zu bringen. Indem er ſo den Geſtalten Mantegnas eine beſtimmtere Exiſtenz, eine deutlichere Körperlichkeit giebt, entreiſst er ihnen aber wider willen ihre Seele, und das iſt die Kehrſeite jenes Realismus, der in der äuſserſten Durchbildung der Formen die Wahrheit ſucht. Wie wenig das Zurückbleiben hinter der Belebung des Originals in der Abſicht Dürers lag, zeigt ſeine ſpätere Entwickelung, die ihn der groſsartigen Einfachheit Mantegnas immer näher bringt; und daſs er auch nach ſeinem zweiten Aufenthalte in Venedig nicht aufhörte, deſſen mächtige Affectmalerei zu bewundern, beweiſt die Geſtalt des Apoſtels Johannes auf dem »groſsen Kreuz«, dem Stiche von 1508, die nicht ohne deutliche Rückerinnerung an die bekannte Johannesfigur in Mantegnas Grablegung anklingt.

Es iſt bezeichnend für Dürers urſprüngliche Anlage, daſs ihn vorzüglich ſolche Compoſitionen zur Nachbildung anregen, die einer tieferen, leidenſchaftlicheren Erregung Ausdruck verleihen. Die deutſche Malerei hatte ſchwer genug den Zwang des alten Stiles von ſich abgeſchüttelt. Gegenüber dem verhaltenen Affecte ihrer hageren Gewandfiguren muſste der Ausbruch der Leidenſchaft an den völligen, nackt gedachten Geſtalten der paduaniſchen Renaiſſance wie ein Act der Befreiung erſcheinen. Hier fand das nordiſche Streben nach Natur und Belebung einen verwandten Anknüpfungspunkt, bevor ſich ihm das höhere Geſetz bewuſster Mäſsigung offenbarte. Ruhe und ſtrenge Anordnung konnten leicht als neue Feſſeln erſcheinen; und nichts deutet darauf hin, daſs die ſchlichte Gruppierung der Heiligen auf venetianiſchen Altarbildern auf Dürer damals einen beſonderen Eindruck gemacht hätte.

Auch zum Verſtändniſſe der mannigfachen Zierformen, wie ſie in den gemalten Architekturen und Ornamenten der Paduaniſchen Renaiſſance vorkommen, fehlte es Dürer im Jahre 1494 noch an der nöthigen theoretiſchen Vorbildung. Er hatte damals offenbar ſeinen Vitruvius noch nicht geleſen. Dagegen übte das Innere der neuen

Gebirgslandschaft.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 89.)

venetianiſchen Kirchen mit ihren reichen Perſpectiven einen beſonderen Reiz auf ihn aus. Die leichten Bogenhallen auf ſchlanken, durch mächtige Schlieſsen verbundenen Pfeilern, wie ſie der eben erſt erbauten Kirche S. Maria Formoſa (1491) und ähnlich, wenn auch einfacher und zierlicher dem etwas älteren Kirchlein S. Giovanni Criſoſtomo (1483) eigenthümlich ſind, prägten ſich damals ſchon lebhaft ſeinem Gedächtniſſe ein. Wenigſtens erſcheinen in der Architektur früher Compoſitionen von Dürer z. B. in der »grünen Paſſion« von 1504 ganz ähnliche Bogenſyſteme. Wenn dieſelben auch willkürlich behandelt ſind und nicht an eine unmittelbare Entlehnung zu denken erlauben, ſo kann Dürer ſolche Erinnerungen doch kaum anderwärts als in Venedig geſammelt haben. Auch ohne durch Einzelſtudien feſtgehalten zu ſein, boten ſich ihm dieſe Motive dar, ſobald er ſtatt der gewohnten landſchaftlichen Umgebung, eine architektoniſche Raumentwickelung im Sinne der Renaiſſance anſtrebte.

Von Dürers erſtem Aufenthalte in Venedig ſtammt auch das Miniatur-Bild eines Löwen mit der echten Bezeichnung: 1494 A neben D, in der Harzen'ſchen Sammlung der Kunſthalle zu Hamburg. Das Thier iſt in einer eigenthümlich ausgreifenden Stellung wiedergegeben, wie ſie an Darſtellungen des S. Marcus-Löwen zuweilen auffällt. Doch iſt die ungemein ſorgfältig, buchſtäblich bis auf's Haar durchgeführte Pergamentmalerei offenbar nach einem lebendigen Löwen gemacht, den Dürer nirgends leichter zu ſtudieren Gelegenheit fand, als in Venedig. So weit die breiter behandelte, etwas verwiſchte Umgebung es noch erkennen läſst, iſt das Thier in die Oeffnung einer dunklen Erdhöhlung verſetzt; vor derſelben ringsum üppiges Grün, theilweiſe mit Gold aufgehöht, im Hintergrunde der Ausblick auf die Seeküſte. Es iſt dies ſicher die früheſte, naturgetreue Abbildung eines Löwen von der Hand eines nordiſchen Künſtlers. Das Beiwerk iſt hier Nebenſache und dient blofs zur Bildung des tiefen Grundes, von welchem das gelbe Fell des Thieres ſich abhebt.

Das eigentliche Element Dürers iſt aber damals die Landſchaft; ihrer Darſtellung widmet er auf ſeiner Wanderſchaft nach dem Süden das eifrigſte Studium. Ein Beiſpiel davon liefert die im verkleinerten Maſsſtabe hier beigegebene Federzeichnung in der Albertina. Blofs der ſteile Felſenabhang zur Linken iſt emſig ausgeführt, das Uebrige flüchtig entworfen. Das Schloſs, das aus den Baumgruppen des Mittelgrundes hervorragt, diente ſpäter als Vorlage zu demjenigen im Hintergrunde des Kupferſtiches (Bartſch Nr. 95), der die Miſsgeburt eines Schweines darſtellt. Der Mittelthurm iſt dort zwar weggeblieben, doch verräth die Wiederkehr der übrigen Einzelheiten im Gegenſinne

die Benutzung der vorliegenden Zeichnung. Die Anſicht gehört offenbar einem Alpenthale an, und der Wanderer, der unten ganz leicht angedeutet von rückwärts ſichtbar wird, wie er zu froher Begrüſsung den rechten Arm erhebend auf das den Hohlweg ſperrende Thor zuſchreitet — iſt es nicht, als hätte Dürer ſich ſelbſt darunter verſtanden und mit wenigen Strichen den eigenen Gefühlen Ausdruck gegeben?

Noch eine ganze Reihe landſchaftlicher Studien, Schlöſſer- und Städte-Anſichten, die uns von Dürer erhalten ſind, gehören einer Reiſe durch Tirol nach Italien an. Da man bisher bloſs an den venetianiſchen Aufenthalt von 1506 glaubte, ſo wurden alle dieſe Aufnahmen, ſo weit ſie bekannt waren, unbedingt in jene ſpätere Zeit verſetzt. Dieſer Anſicht wiederſprechen nun gewichtige äuſsere und innere Gründe. Mit Ausnahme einer bräunlichen Felſenparthie im Britiſchen Muſeum vom Jahre 1506 ſind die ſämmtlichen hier in Frage ſtehenden Aquarelle und Miniaturen urſprünglich weder mit einem Monogramme noch mit einer Jahreszahl verſehen. Das Monogramm iſt allerdings zuweilen theils von Dürers, theils von fremder Hand in Bieſter nachgetragen und an die in Dürers früheſter, feiner Handſchrift mit Tuſche hingeſetzte Benennung der Oertlichkeit angehängt. Daſſelbe gilt auch von den Aufnahmen, welche Dürer in der Umgegend von Nürnberg gemacht hat; und dieſer Umſtand ſchon verweiſt alle jene Anſichten in eine frühe Periode. Denn ſeit dem Jahre 1503 etwa hat der Meiſter nicht leicht eine nur einigermaſsen ausgeführte Zeichnung von der Hand gelegt, ohne ihr Monogramm und Jahreszahl mit auf den Weg zu geben. Die meiſten jener Landſchaften oder Baumſtudien ſind aber mit mehr oder minder deckenden Farben, theils auf Papier, theils auf Pergament ſo ſorgfältig ausgeführt, wie wir aus Dürers ſpäterer Zeit wenig dergleichen aufzuweiſen haben. Es iſt nicht wohl denkbar, daſs er gerade in den Landſchaften ſo conſequent eine Ausnahme von der gewohnten Art der Bezeichnung gemacht hätte, wenn dieſelben in einer anderen, als in jener früheſten Epoche entſtanden wären, da er ſein bekanntes Monogramm noch gar nicht angenommen hatte. In der Folge wird er in ſeinen Studien nach der Natur immer breiter und flüchtiger. Er verzichtet ſodann auf die Wiedergabe der Farben in der Landſchaft und giebt dieſelbe höchſtens in lavierter Federzeichnung wieder; noch ſpäter begnügt ſich Dürer, Landſchaften mit dem bloſsen Metallſtifte oder mit der Feder zu ſkizzieren.

Dazu kommen noch äuſsere Gründe allgemeinerer Natur. Im Jahre 1505 gieng Dürer in Geſchäften und mit ganz beſtimmten Abſichten nach Venedig; er führte allerlei Kunſtwaare, ſelbſt Gemälde mit ſich. Er reiſte dann ohne Zweifel zu Pferde mit einem jener

Güterzüge, die zwiſchen Nürnberg und Venedig verkehrten, und hätte, auch die Luſt dazu vorausgeſetzt, kaum die Muſse zur Vollendung miniaturartiger Naturaufnahmen gefunden; denn ſo raſch ihm auch die Arbeit von der Hand gieng, oft gehörten doch nicht nur Stunden, ſondern ganze Tage zu deren Ausführung an Ort und Stelle. Auch liegt uns unter ſämmtlichen Arbeiten, welche Dürer um das Jahr 1506 fertigte, kein Beiſpiel einer ſolchen Feinmalerei in Tempera oder Guaſche vor, während ſchon aus den oben angeführten Werken erhellt, daſs ſich Dürer auf ſeiner Wanderſchaft einer ſolchen Technik bediente. Nicht der fertige Künſtler, der in einer wichtigen Geſchäftsreiſe begriffen iſt, ſammelt minutiöſe Studien in ſeiner Mappe, wohl aber der junge Geſelle, der von Ort zu Ort pilgert ohne einen anderen Zweck, als um zu ſchauen und zu lernen. Wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir die folgenden Naturſtudien Dürers in die Jahre 1493 und 1494 und die denſelben verwandten Aufnahmen aus der Heimath in die Zeit bald nach ſeiner Rückkehr verſetzen.

Da iſt zunächſt in der Albertina eine Anſicht von Innsbruck — »Insprug« ſteht darauf von Dürers Hand geſchrieben — eine Stadt mit Mauern und Thürmen, in deren Mitte ſich ein ſchlank zugeſpitzter, holzgedeckter Kirchthurm bemerkbar macht. Die Stadt iſt von Norden ſo aufgenommen, daſs der Innfluſs den Vordergrund bildet, in deſſen bewegten Wellen ſich die Gebäude mit überraſchender Wahrheit ſpiegeln. Im Hintergrunde ſieht man ſchneebedeckte Berge. Vortrefflich ſtimmt der grüne Grundton des Fluſſes zu dem zarten Blau des von leichten Wolkenzügen bedeckten Himmels. Beſſer noch gelungen und erhalten iſt eine groſse Geſammtanſicht der Stadt Trient, gleichfalls mit dem von Dürer beigefügten Namen bezeichnet, derzeit in der Kunſthalle zu Bremen. Der Himmel iſt von leuchtendem Blau, die Berge des Hintergrundes von vorzüglicher Luftperſpective, die Architektur in einem bräunlichen Tone gehalten, der Dürer damals eigenthümlich iſt. Das flieſsende Waſſer und der Baumſchlag ſind glücklich getroffen. Das Ganze iſt kräftig gefärbt, dabei gut geſtimmt und von einer Naturwahrheit, wie ſie auch der modernſte Realiſt nicht anders anzuſtreben vermöchte. Einen Theil der feſten Stadtmauer mit drei Thürmen, überragt von dem Schloſſe, das mit einer Loggia in der Art der venetianiſchen Paläſte verſehen iſt, hat Dürer noch beſonders in Waſſerfarben abgebildet. Das Blatt, ebenfalls mit der Aufſchrift „Trint“, befindet ſich bei Mr. Malcolm in London [1]). Ein anderes Blatt widmet

1) Ausgeſtellt im Burlington Fine Arts Club 1869: A. Dürer and L. van Leyden, Catalogue Nro. 129 mit der unrichtigen Benennung: The Castle of Nuremberg.

Dürer jenem denkwürdigen Engpaſſe, durch welchen einſt ſo viele deutſche Männer mit ſtärker pochendem Herzen nach dem Süden zogen, deſſen Boden ſo oft von deutſchem Blute getränkt wurde. Hier ragt ein Fels, gekrönt von einem feſten Schloſſe mit Thürmen und Mauern, die ſich bis in's Thal herab erſtrecken, wo rechts ein Städtchen ſichtbar wird und Oelbäume die Fülle rings um den Berg. Oben ſteht von Dürers Hand: „Fenedier klawſen.“ Die Zeichnung befindet ſich im Louvre zu Paris. Eine andere Bergfeſte mit grauem Gemäuer in der Sammlung Hausmann führt ebenſo die Aufſchrift: „Ein welſch ſchloſs“; es iſt in grüner und röthlicher Waſſerfarbe ausgeführt, der Berg ſelbſt bloſs leicht angelegt. Ein ähnliches Felſenneſt ohne Aufſchrift in der Bremer Kunſthalle, umgeben von Hügeln, Wald und Waſſer, iſt kräftiger coloriert, mit Deckfarben im Baumſchlag. Noch ein anderes Bergſchloſs im Louvre iſt auf Pergament gemalt, während die früher genannten Anſichten ſämmtlich auf Papier ausgeführt ſind.

Sehr merkwürdig und bezeichnend zugleich für die coloriſtiſche Begabung Dürers ſind mehrere Detailſtudien nach Baumgruppen, die gleichfalls den Skizzenbüchern der Wanderſchaft angehören dürften. So zunächſt ein ſehr hoher Lindenbaum auf dem Vorſprung einer Baſtei ſtehend, deren Böſchung links abfällt, jedoch in der Perſpective verzeichnet iſt. Auf der ſteinernen Bank, die längs der Mauerbrüſtung hinläuft, ſitzt im Hintergrunde ein ſchwarz gekleideter Mann, vielleicht ein Gelehrter, ein anderer ſteht unter dem Baume ſelbſt, der bläulich grün mit grauen Schatten fein in Tempera auf das Pergament gemalt iſt. Das Blatt iſt im Beſitze des H. Alfred R. v. Franck in Graz. Ein Seitenſtück dazu mit drei ähnlichen Bäumen in der Kunſthalle zu Bremen zeigt genau die gleiche Ausführung. Eine breitere, maleriſche Behandlung entwickelt Dürer in dem Studium von zwei reich belaubtem Baumgruppen auf Papier in der Hausmann'ſchen Sammlung; dieſelben ſind ſehr flüſſig mit Waſſerfarben angelegt. Von den rückwärts gegen einander tretenden lichten Bergen bis zu der vorne mitten im Gebüſche liegenden ſonnigen Wieſe iſt eine ſo reiche Abſtufung grüner Farbentöne gegeben, als hätte es ſich hier geradezu um ein Studium von Lichteffecten gehandelt; und das alles iſt ſo richtig geſehen, ſo friſch und keck hingeworfen, daſs der Beſchauer ſich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergiſst, die zwiſchen der Aufnahme der Skizze und ſeiner Betrachtung liegen.

Gerade dieſe landſchaftlichen Studien nach der Natur gehören zu jenen Arbeiten Dürers, die ſeiner Zeit weit voran eilen, oder anders ſich über deren Beſtrebungen zu jenem unbefangenen Realismus erheben, der allen Zeiten gleicherweiſe verſtändlich iſt. Es weht darin

etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der deutſche Städter aus ſeinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, von jener Oſterfeiertagsſtimmung, die Göthe im Fauſt geſchildert hat, von der Freude der mittelalterlichen Menſchheit an der Wiederentdeckung der lange entbehrten Natur. In Dürer erwacht der moderne Menſch, der in der Landſchaft das Gegenbild ſeiner Gemüthsſtimmung ſieht, in ihrem Anſchauen einen Quell ſeelenbefreiender Wirkungen findet.

Die Wanderſchaft führte Dürer ſo zur ſorgfältigeren Beobachtung der ſtets wechſelnden Umgebung und offenbarte ihm die Luſt an der bloſsen Naturerſcheinung in jenem ruhigen Beharren, in dem jeglich Ding nur ſein eigenes Leben athmet. Und was er draufsen in der Welt von der Meiſterin Natur gelernt hatte, das lieſs ihn auch nach ſeiner Heimkehr nicht ruhen. Die unfreiwillige Muſse, welche dem jungen Meiſter in den erſten Jahren vergönnt ſein mochte, benutzte er fleiſsig zu kleinen Studienreiſen in der Umgebung der Vaterſtadt. So ſehr es den Deutſchen auch nach der Ferne zieht, Dürer wäre nicht der Erſte und nicht der Letzte geweſen, der in der Fremde die Heimath erſt recht lieben gelernt hätte. In einer Reihe zierlicher Anſichten von Nürnberg und ſeiner Umgegend hat Dürer ſeiner Neigung Ausdruck gegeben. Dieſelben ſchlieſsen ſich völlig den oben beſchriebenen Landſchaften aus den Wanderjahren an, ſind meiſt mit derſelben emſigen Sorgfalt in Waſſerfarben ausgeführt und zuweilen ebenfalls mit dem Namen der Oertlichkeit bezeichnet. So eine Anſicht der Weſtſeite von Nürnberg von der Hallerwieſe am Ausfluſſe der Pegnitz aufgenommen. Von dem tiefliegenden Standpunkte ſieht der Beſchauer nordwärts gewandt oben den Thiergärtner oder den damals noch viereckigen Neuen Thorthurm, von wo die Stadtmauer rechts hin nach vorne verläuft, während ſich im Grunde gegen links eine bewachſene Höhe bis zu der Häuſergruppe von S. Johann hinzieht. Indeſſen der vordere Plan ziemlich kräftig mit Farbe gedeckt iſt, erſcheinen Ferne und Himmel äuſserſt fein abgetont; das Bildchen, auf einem Querbogen ausgeführt, iſt überhaupt ein Muſter von Luftperſpective. Es trägt die Aufſchrift „Nörnperg“ und befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. Ein anderes Blatt von gleichem Formate ebendaſelbſt iſt bezeichnet „Sant Johans kirchen“ und zeigt rechts die Kapelle und den Friedhof, auf dem Dürer ſelbſt ſeine Ruheſtätte finden ſollte, links eine ſchräge ſtehende Häuſerreihe zwiſchen Bäumen, im Hintergrunde einen Hügelrücken. Die Gebäude ſind fleiſsig durchgezeichnet und tief gefärbt, Luft und Terrain ſind weiſs geblieben. In der Nähe von S. Johann an der Hallerwieſe liegt heute noch die Weidenmühle, von der uns Dürer gleichfalls eine Anſicht und zwar eine der reizendſten

hinterlaſſen hat. Das Aquarell iſt aus dem Nachlaſſe des Abbé de Marolles an das Pariſer Kupferſtich-Cabinet gekommen und hat ein wenig durch den Einfluſs des Lichtes gelitten. Ein langer, ſchmaler Holzſteg verbindet die gras- und weidenbewachſenen Ufer der Pegnitz an der ein Dutzend kleinerer und gröſserer, in einander verſchränkter Baulichkeiten ſtehen; rechts eine Wieſe mit zwei ſehr ſchlanken Lindenbäumen, tief herunter am Stamme mit hellem frühlingsgrünen Laube bewachſen; oben warmer Abendhimmel, wie nach Sonnenuntergang und dunkle purpurgeſäumte Wolken. Bis auf eine, nur ſkizzenhaft angelegte Partie zur äuſserſten Rechten, iſt alles mit einer Zierlichkeit, Schärfe und Vollendung ausgeführt, die nicht weiter gehen kann und uns heutzutage an Photographie erinnert. Oben ſteht von Dürers Hand geſchrieben: „Weydenmüll“. Ein würdiges Seitenſtück dazu bietet die auf einem ganzen Papierbogen ebenſo vollſtändig ausgeführte Drathziehmühle [1]. Das Waſſer, welches hier in Mitten der Holz- und Riegelbauten ſichtbar wird und darin ein Landsknecht ſein Pferd ſchwemmt, ſcheint gleichfalls die Pegnitz zu ſein, und wäre dann links oben einer der Thorthürme und ein Vorort von Nürnberg zu erkennen. Weiterhin ſieht man in der hoch aufſteigenden, bunt wechſelnden Ferne verſchiedene Ortſchaften aus Bretterzäunen und Baumgruppen hervorragen. Es ſei bei dieſer Gelegenheit erwähnt, daſs Dürer in ſeinem erſten Briefe aus Venedig ſchreibt „der Trottzicher“ habe ſeiner Mutter 12 Gulden bezahlt; es bleibe Anderen überlaſſen zu entſcheiden, ob „Drathzieher“ dort auf einen Familiennamen oder auf ein Gewerbe zu deuten ſei. Weniger ausgeführt und theilweiſe unvollendet iſt eine Anſicht von „Kalk rewt“ d. i. Kalkreut, einem Nürnbergiſchen Orte bei Heroldsberg. Die colorierte Federzeichnung befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. Die groſsen Bäume im Dorfe ſind bloſs ballenförmig angegeben und breit angelegt; bemerkenswerth iſt dabei nur die mannigfache Abſtufung im Grün. Im Hintergrunde zieht ſich ein Gebirge hin; die Luft und ſtellenweiſe auch die Dächer und Wände der Häuſer ſind weiſs geblieben. Vollendeter iſt eine andere Anſicht aus der weiteren Umgegend Nürnbgers im Britiſchen Muſeum; Nadelholzbäume und ein Gewäſſer, auf welchem Fahrzeuge ſichtbar ſind; ein Aquarell von feiner Behandlung und naturwahrer Färbung, mit mächtigem Contraſt des lichten Horizontes gegen die dunklen Wolken am Himmel [2]). Daſelbſt befindet ſich auch die ungemein reizende Landſchaft mit dem Weiherhauſe beim Gleishammer

1) »Trotzichmüll« Nr. 334 der Sammlung Poſonyi-Hullot in Paris.

2) Waagen: Treasures of Art I. 231.

öſtlich von Nürnberg. Weiherhäuſer nannte man daſelbſt kleine Landhäuſer, die durch ihre Lage mitten im Waſſer Sicherheit boten und in Kriegszeiten auch vom Rathe der Stadt in Anſpruch genommen wurden, um Söldner hineinzulegen. Ein ſolches Häuschen mit einem hohen Stockwerke, die Wetterfahne am Firſt, iſt hier dargeſtellt im Hintergrunde auf einer kleinen Inſel ſtehend und rings von Weidicht und Büſchen umgeben. Leicht ſpiegelt es ſich in der glatten Waſſerfläche, die bis gegen den Vordergrund reicht. Hier iſt links ein Kahn gelandet und rechts zieht ſich das ſchilfbewachſene Ufer in die Ferne. Alles iſt in warme Abendſonne getaucht, nur rechts thürmen ſich einige dunkle Wolken über dem freundlichen Bilde des ſommerlichen Feierabends, das Waagen zur Bewunderung von Dürers Vielſeitigkeit hinreiſst und zu einem Vergleiche deſſelben mit Artus van der Neer, bei welchem dem alten deutſchen Meiſter noch ein Ueberſchuſs an eigenthümlicher Poeſie zu Gute kömmt. Dürer hat unten hin geſchrieben „Weier Haws“; es iſt daſſelbe, welches auf dem Kupferſtiche der Madonna mit der Meerkatze im Gegenſinne wiederkehrt, und man iſt verſucht das Aquarell für ein Vorſtudium zu dem Stiche zu nehmen; nur iſt das Häuschen dort von gröſserer Ferne mehr in der Daraufſicht genommen und weit mehr in's Detail durchgeführt.

Obwohl in den meiſten dieſer Darſtellungen Baulichkeiten und menſchliche Wohnungen mehr oder minder in den Vordergrund treten, kann doch von der ſpäter in Aufnahme gekommenen Art der Architekturmalerei hier nicht die Rede ſein, und ebenſo weſentlich unterſcheiden ſich Dürers Aufnahmen von den trockenen Städtebildern Wolgemuts in der Schedel'ſchen Weltchronik. Es ſind nicht monumentale Bauten, ſondern ſchlichte ländliche Gebäude, einzeln oder in Gruppen und ſo einheitlich mit der ſie umgebenden Natur verbunden, als wären ſie gleich den Bergen, Bäumen und Büſchen nothwendig aus dem Boden emporgewachſen. Wie die Wohnungen des Menſchen einer Gegend erſt Sinn und Bedeutung geben, wie die Spuren ſeiner Thätigkeit der Landſchaft erſt ihr trauliches Ausſehen verleihen, ſo faſst auch Dürer alles Naturleben von jenem weiteren Geſichtspunkte, nach welchem das Treiben der Menſchen mitten hineinfällt. Nur aus der innigen Berührung Beider entſpringt ihm die gemüthliche Stimmung, die ihn zum Schaffen anregt. Daraus erklärt ſich wohl der Umſtand, daſs Dürer zwar in der ziemlich einförmigen Umgebung ſeiner Vaterſtadt, nicht aber innerhalb deren Ringmauern willkommenen Stoff für ſeine Aufnahmen findet. Die einzige uns vorliegende Ausnahme bildet in dieſer Beziehung eine leicht colorierte Federzeichnung der Albertina, und dieſe bekräftigt eher jene Beobach-

tung, denn ſie ſtellt nur das eine Ende der Stadt dar, dort wo die Pegnitz unter den Mauern in's Freie hinaustritt. Es iſt die Anſicht des alten Trockenſtegs beim Hallerthürlein, einer wohlgefugten, bedeckten Holzbrücke, an deren Stelle heute ein Kettenſteg läuft, aufgenommen vom linken Ufer an der Stelle des Unſchlitthauſes. Hinter der Brücke erhebt ſich noch über dem Pfeiler in der Mitte des Flüſschens der ſpäter abgetragene Schleierthurm, von dem nach beiden Seiten die Caſematten der Frohnfeſte über die Bogenwölbungen hinlaufen. Am andern Ufer ſieht man eine Mühle zwiſchen hohen, dichten Baumgruppen, überragt von einem ſchlanken Thorthurme in weiterer Ferne. Auſserordentlich treu iſt bei ſo geringen Mitteln das flieſsende Waſſer mit der Spiegelung unter den Schwibbögen der Stadtmauer wiedergegeben.

Ungleich breiter, als bei allen bisher erwähnten Landſchaften Dürers iſt die Behandlung einer Farbenſkizze in der Sammlung Posonyi-Hullot [1]). Bloſs mit dem vollen Pinſel iſt in einigen, meiſt bräunlichen Tönen ein ſeichtes, fränkiſches Thal hingeworfen, das ſich endlos gegen links vertieft; gegen rechts ſteigen die Abhänge höher auf und da liegt in der Thalſohle unten ein Dörfchen umgeben von Bäumen, deren andere auch einzeln hin und wieder ſtehen. Die Aufnahme von einem erhöhten Ausſichtspunkte muſs das Werk eines Augenblickes geweſen ſein, daſs die Farbe kaum Zeit hatte vor der Vollendung zu trocknen. Der Meiſter verſuchte hier an einem gröſseren Ganzen die rein maleriſche Auffaſſung, die er ſonſt auf kleinere Einzelſtudien angewendet hat. Wenn es noch eines Beweiſes bedürfte, daſs Dürer ein Landſchafter im modernen Sinne, daſs er es mit Bewuſstſein und in groſsem Maſsſtabe geweſen ſei, dieſe Skizze könnte uns davon überzeugen.

Im Allgemeinen ſind die breit behandelten, weniger lebhaft gefärbten Landſchaftſtudien jünger als die bunteren, ſorgfältig ausgeführten, die an Miniaturtechnik ſtreifen. Doch reicht auch die Entſtehung der flüſſig lavierten Aquarelle nicht weit über den Anfang des XVI. Jahrhundert herauf. Zu den ſpäteſten gehören bereits jene landſchaftlichen Skizzen, die mit einer Jahreszahl bezeichnet ſind; ſo im Britiſchen Muſeum eine mächtige, braune Felspartie von 1506, und in der Sammlung Hausmanns eine Felswand mit unbelaubtem Strauchwerk, bloſs in Tuſche und Bieſter mit dem Pinſel angelegt von 1510. Eine ähnliche Felſenpartie in der Kunſthalle zu Bremen zeigt dieſelbe Behandlung, aber noch in mannigfacherer Abtonung von Röthlich, Grünlich, Gelb und Grauweiſs; rechts oben entſpringt eine Quelle,

1) Katalog von Alexander Posonyis Dürer-Sammlung, 1867, Nr. 335.

hie und da ist der Grund mit einzelnen Bäumen bestanden; darüber von Dürers Hand: „Steinpruch". Die gleiche Aufschrift trägt in derselben Sammlung ein anderes Blatt, blos leicht mit der Feder in schwarzer Tusche gezeichnet und dann mit dem Pinsel leicht übergangen, wobei die Tusche in's Fliessen kam. Bemerkenswerth ist die Vorliebe Dürers für schroffe Felsabhänge. Das Aufragen der unwandelbaren Steinmassen, wie die Regellosigkeit ihrer scharfen Kanten stimmen gut zur kühnen, immer beharrlichen und doch bizarren Gemüthsart des Meisters. Unablässig sucht er diesen Formen beizukommen von dem noch etwas geschnörkelten Reisestudium, das wir oben abgebildet haben, bis zu dem erst erwähnten Steinbruche, in welchem der natürliche Charakter der Bruchflächen meisterhaft wiedergegeben ist. In seinen Compositionen bringt er Steine und Felsengehänge gerne an und nicht leicht hat es ihm jemand in der Wiedergabe derselben zuvor gethan. Aus dem Jahre 1510 stammt noch eine sorgfältige Federzeichnung im Besitze des Professors Bertini in Mailand. Sie stellt ein Dörfchen mit einem Kirchthurme aus der Umgebung von Nürnberg dar, in der Mitte ein Teich mit Gänsen. Es ist nach allen Regeln der Perspective aufgenommen und zeigt darin, im Vergleich zu allen älteren Zeichnungen, eine bewusste Sicherheit. Das Blatt ist quadriert, hat links in halber Höhe den Augenpunkt mittelst eines Ringleins angegeben und führt von Dürers Hand die Ueberschrift: „hab acht auffs awg".

Je weiter Dürer auf der Bahn seiner Entwickelung vorschreitet, je mehr er sich dem Höhepunkte seiner Gestaltungskraft nähert, desto mehr tritt das Studium der Landschaft für ihn in den Hintergrund. Nicht als hätte er je aufgehört ihren Reiz, ihre Berechtigung in der Kunst zu empfinden — noch auf der Niederländischen Reise 1520 findet er, die Stadt Mittelburg „war köstlich zu konterfeien" — aber die lyrische Stimmung hält nicht mehr vor, seit sein Schaffen die Richtung auf die höchsten Ideen der Menschheit genommen hat. Dabei kommt die ganz nationale Forschernatur Dürers in Betracht, der sich stets neue Probleme stellt und nicht ruht bis er nach dem Ausmasse seiner Kraft das Möglichste zu ihrer Lösung gethan zu haben glaubt. So scheut er denn keine Mühe und nicht die kleinlichste Nachbildung der Natur, bis er meint sie erreicht zu haben. Dann zieht er nicht mehr mit Pinsel und Malkasten aus, er begnügt sich, blos mit der Feder und dem Metallstift Ansichten festzuhalten, was ihm in früheren Jahren nur ausnahmsweise genügte z. B. in der Federzeichnung nach einer Waldpartie am Schmausenbuck bei Nürnberg, wo vorne zwei Mönche an der steinumkleideten Quelle sitzen; jetzt in der Sammlung

des verſtorbenen Freiherrn von Dräxler in Wien. Nachdem er ſich der einmal errungenen Herrſchaft auf dem Gebiete der Landſchaftsmalerei bewuſst iſt, dünkt es ihm eben leicht, jede noch ſo kahle Skizze in ihr farbiges Gewand zu kleiden. Zu Urkund deſſen hat er ſeine Erfahrungen ſelbſt in einem Büchlein über das Landſchaftsmalen niedergelegt. Leider blieb uns daſſelbe nicht erhalten, und wir wiſſen von ſeiner Exiſtenz bloſs aus Pirkheimers Nachſchrift zur „Proportionslehre“.

Dürer war ſich wohl bewuſst geworden, daſs er den Charakter der Landſchaft nur durch Erforſchung der Einzelformen ergründen, daſs er deren Stimmungen nur mittels der Farbe nachempfinden könne. In dieſem Sinne gab er ſich mit ganzem Herzen dem Studium der Natur hin. Mit Vorliebe verwendete er, namentlich in ſeinen früheren Werken, landſchaftliche Hintergründe, wo der Gegenſtand und der Geſchmack der Zeit es nur immer geſtattete. Hatte die Darſtellung der bloſsen Landſchaft auch noch keinen Markt, für Dürer hatte dieſelbe bereits eine ganz ſelbſtändige Berechtigung. Wie mächtig muſste der Drang dazu in ihm ſein, wenn er ſich ohne Ausſicht auf Entgelt ihrem Studium ſo eifrig hingab zu einer Zeit, da er noch gar ſehr auf Erwerb angewieſen war. Die hohe Schule ſeiner Ausbildung zum Landſchafter war aber ſeine Wanderſchaft, auf welcher er nothwendig in ſteter Berührung mit der freien Natur blieb. Es muthet uns eigenthümlich an, wenn wir uns denken, wie der deutſche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, Herz und Auge offen für jeden neuen Eindruck; und iſt der Fuſs ermüdet oder hat ihn der letzte Anblick hingeriſſen, dann giebt's eine Raſt, und aus jeder Raſt wird ein Bild. Unzählige Menſchen ſind vor Dürer ſchon desſelben Weges gezogen, keiner aber vor ihm hatte das Auge, dieſe Formen und Farben zu ſehen, keiner die Hand, ſie auf einem Blättchen feſtzuhalten. Wenn dies den ſpäter Nachfolgenden leichter gelang, ſo hat Dürer ein weſentliches Verdienſt daran; er iſt der Begründer der ſelbſtändigen, modernen Landſchaftsmalerei.

Nach ſolchen Vorſtudien, von denen gewiſs nur der kleinere Theil bis auf uns gekommen iſt, werden wir den Reichthum von landſchaftlichen Motiven begreifen, den Dürer über ſeine hiſtoriſchen Compoſitionen nur ſo ausgeſtreut hat. Sie verleihen ſeinen Gemälden, wie ſeinen Holzſchnitten und Kupferſtichen keinen geringen Reiz; ſie bilden auch jenen Theil derſelben, der überall und bei jeder Geſchmacksrichtung ungetheilte Bewunderung fand, und nirgends mehr als bei den gleichzeitigen italieniſchen Meiſtern, die ſich vielfach und bis zu Raphael hinauf in der Benutzung und Entlehnung von Dürers Land-

ſchaften gefielen. Faſt ein Jahrhundert früher ſchon hatten Hubert und Jan van Eyck damit begonnen, die Hintergründe ihrer Gemälde der Natur zu entlehnen, ſtatt dieſelben mit Gold auszufüllen. Dürer gieng einen Schritt weiter, indem er der wirklichen Landſchaft bis in's Einzelne getreulich nachfolgte und ſie zuerſt zu einem beſonderen Gegenſtande ſeiner Darſtellung machte, wenn auch mehr nur für ſich, als für Andere. In völliger Selbſtvergeſſenheit und ſo unbedingt hat er ſich an die Natur hingegeben, daſs heute noch der Beſchauer ſeine Landſchaften ihm ohne allen Vorbehalt nachempfinden kann. Von ſeinen Nachfolgern in Oberdeutſchland hat bloſs Albrecht Altdorffer eine Zeit lang ſeine Bahn weiter verfolgt, die ſpäteren Nürnberger Meiſter, wie Hirſchvogel, Lautenſack u. A., verfielen alsbald der Manier; und mehr als ein Jahrhundert muſste vergehen, bevor die Niederländer auf die ſchlichte Naturanſchauung Dürers zurückkamen, um dann auf dem Gebiete der Landſchaftsmalerei das Höchſte zu leiſten.

VI.

Heirath und Hausstand.

»dieweil das durchdringend ſterblich vergifft nachredender geſpitter zungen allzeit bereit iſt auszefflieſsen.« Dürer.

ürers perſönliche Erſcheinung während der Wanderſchaft iſt uns in ſeinem Selbſtbildniſs vom Jahre 1493 erhalten. Goethe, der dasſelbe noch in der Sammlung des Hofraths Beireis in Helmſtädt ſah, giebt davon folgende Beſchreibung: »Unſchätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm ſelbſt gemalt, mit der Jahrzahl 1493, alſo in ſeinem zwey und zwanzigſten Jahre, halbe Lebensgröſse, Bruſtſtück, zwey Hände, die Ellenbogen abgeſtutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen, ſchmalen Neſteln, Hals bis unter die Schlüſſelbeine bloſs, am Hemde geſtickter Oberſaum, die Falten der Aermel mit pfirſichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer, mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie ſich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutſam ein blaublühendes Eryngium, im Deutſchen Mannstreue genannt, ein ernſtes Jünglingsgeſicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unſchuldig, harmoniſch in ſeinen Theilen, von der höchſten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit ſehr dünner Farbe gemalt, die ſich an einigen Stellen zuſammengezogen hatte« [1]). Das Bildniſs, damals ſchon ſchadhaft, iſt ſeitdem völlig von dem groſsen Pergamentblatte, auf dem es gemalt war, abgelöſt, auf Leinwand übertragen und dabei gründlich reſtauriert worden. Bloſs der untere Theil mit den Händen zeigt noch die urſprüngliche Malweiſe, breit und flüſſig bei kräftiger Vorzeichnung. Der Kopf dreiviertel rechtshin gewandt, hat genau dieſelbe Stellung, wie auf dem

1) Goethes Werke, Bd. XXXI. S. 216. Vergl. Heller, S. 176.

Selbſtbildniſſe des Knaben von 1484, iſt jenem auch noch ſehr ähnlich, zumal da die blonden Haare noch in derſelben Weiſe in ungleichen Partien abgeſtuft am Halſe herabhängen; die aus den Winkeln herausblickenden Augen haben leider ſehr gelitten. Dagegen ſprieſst ein leichter Flaum um Kinn und Lippen; deren beſtimmtere Formen mit dem bereits ſtark ausladenden Naſenrücken mehr an das ſpätere Porträt von 1497 erinnern. Auf dem Kopfe trägt Dürer hier eine niedrige rothe Kappe, die rückwärts herabhängt und am Scheitel einen gefranſten Quaſt bildet. Ob ſich daraus ſchlieſsen läſst, daſs das Bild identiſch ſei mit demjenigen, welches die älteren Inventare der Imhoff'ſchen Sammlung alſo beſchreiben: »Albrecht Dürers Contrafect macht er 1492, hat auf dem Kopf ein alte Kappen«, können wir nicht entſcheiden, doch wäre eine Verleſung von 2 ſtatt 3 in der Jahreszahl keine zu kühne Annahme.

Wo Dürer dies merkwürdige Selbſtbildniſs gemalt hat, wiſſen wir nicht. Auf keinem ſeiner übrigen Porträte erſcheint er ſo ſorgfältig gekleidet, ſo ſchmuck herausgeputzt. Das ſtark ausgeſchnittene Hemd iſt unterhalb des goldgeſtickten Saumes wohl gefältelt und mit Querbändern unterſchnürt, die graue Jacke mit gelben Borten doppelt verbrämt, die Aermel geſchlitzt und vorne roth ausgeſchlagen — die gewöhnliche Stutzertracht jener Tage, die nur an dem wandernden Malergeſellen auffallend erſcheinen mag. Zu ſolchem Luxus fand ſich nicht allerwärts die Gelegenheit, und es wäre vielleicht doch möglich, daſs das Bildniſs ſchon in Venedig entſtanden ſei, wo Dürer ja bekanntlich auch im Jahre 1506 ſich in der Anſchaffung modiſcher Kleidungsſtücke gefiel. Laſſen wir indeſs den Ort der Ausführung dahingeſtellt, ſo können wir die Frage nicht umgehen, welche Veranlaſſung Dürer wohl zu dieſer ſorgfältigen Darſtellung ſeiner ſelbſt gehabt haben möchte. Und in dieſer Hinſicht ſcheint uns doch das Bild ſelbſt ein Stück von der Geſchichte ſeiner Entſtehung zu erzählen. Der jugendliche Stutzer hält in ſeiner Hand ein blaublühendes Eryngium und zu ſeinen Häupten ſteht neben der Jahreszahl 1493 in gothiſchen Lettern der Spruch:

„Min ſach die gat, Als es oben ſchtat.“

Damit empfiehlt der Jüngling ſein Schickſal dem Himmel. Sollte das Bildniſs nicht vielleicht doch eine Beſtimmung gehabt haben, die über das Gefallen des jungen Dürer an ſeiner eigenen Perſönlichkeit hinausgieng? Unwillkürlich verfällt man auf dieſen Gedanken, wenn er uns berichtet, wie er auf Geheiſs ſeines Vaters gegen Ende des Monats Mai 1494 zurückkehrte, und dann fortfährt: »und als ich heimgekommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir

ſeine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit, die war am 14. Juli im 1494 Jahr«. So trocken und geſchäftsmäſsig auch in jenen Tagen ſolche Familienverbindungen abgemacht wurden, der Zeitraum von einigen Wochen zwiſchen Dürers Heimkehr und ſeiner Heirath dürfte kaum genügt haben, die Angelegenheit auch nur zwiſchen den Vätern zu ordnen. Die Annahme liegt ſomit nahe, daſs ſchon in Dürers Abweſenheit der bedächtige Vater die Unterhandlungen mit Hans Frey angeknüpft und den Sohn eben heimgerufen habe, als dieſelben dem Abſchluſſe nahe waren. Das Selbſtbildniſs Dürers von 1493 mochte den Zweck haben, die Werbung des Vaters zu unterſtützen, indem es theils die Kunſtfertigkeit des Wandernden bezeugen, theils der Braut ſeine Züge in's Gedächtniſs zurückrufen konnte. Darum alſo der vertrauensvolle Spruch, die ſymboliſche Blume, heute noch »Mannstreu« genannt, und vielleicht auch die für ein ſo groſses Gemälde [1]) ganz ungewöhnliche Ausführung auf einem Pergamentblatte, das ſich leichter heimſenden lieſs, als eine hölzerne Tafel.

Der »pergamentene Heirathsbrief«, deſſen bei der Verlaſſenſchaftsabhandlung Dürers im Jahre 1530 Erwähnung geſchieht, iſt zwar bisher nicht wieder aufgefunden worden; doch hatte der Vater gewiſs allen Grund, ſich und ſeinem Sohne zu der vortheilhaften Familienverbindung Glück zu wünſchen. Die Frey waren keine Handwerkerfamilie, vielmehr eines jener »ehrbaren« handeltreibenden Geſchlechter Nürnbergs, die zwar keinen Theil an der oligarchiſchen Regierung der Stadt hatten, doch aber von den Rathsfähigen vielfach als ebenbürtig angeſehen wurden [2]). Hans Frey ſelbſt war ein angeſehener, vermögender Mann, der liegende Güter in und auſserhalb der Stadt, u. a. eine Hofſtatt beim Wöhrder Thor beſaſs. Seine Frau Anna, Agnes' Mutter, ſtammte aus einem der vornehmſten, rathsfähigen Geſchlechter, ſie war eine Tochter Wilhelm Rummels und der Kungund Hallerin. Wie bedächtig aber auch der Vater Dürer an die Ehewerbung gieng, kaum wäre er damit ſo leicht zum Ziele gelangt, ohne daſs die treffliche Perſönlichkeit des Sohnes ihm vorgearbeitet hätte. Wenn nicht bei Tanz und frohen Feſten, ſo konnte Dürer ſeine künftige Braut leicht in nächſter Nachbarſchaft kennen gelernt haben, denn täglich führte ihn ſein Weg in die Stadt am Hauſe des Sebald Frey, Hanſens Vetter, vorbei, wo Agnes zweifelsohne auch aus- und eingieng. Als dieſer ihr Ohm ſtarb, vermachte er ſeinem Vetter und deſſen

1) Höhe Meter 0.565. Br. 0.445.

2) G. W. K. Lochner, Anzeiger für Kunde deutſcher Vorzeit, 1866. Sp. 57.

beiden Töchtern auch ein Legat, das indefs von zweifelhaftem Werthe gewefen fein mufs, denn nachdem Hans Frey darauf Verzicht geleiftet hatte, erfchien er am 14. Mai 1498 mit feinen beiden Töchtern, Agnes, Albrecht Dürers Gattin, und Jungfrau Katharina Freyin, auch Albrecht Dürer, feinem Eidam, vor Gericht und begab fich deffelben fammt feinen Erben zu Gunften der Wittwe Brigitta [1]).

Dürers Schwäher fcheint nach allem was wir von ihm wiffen, kein gewöhnlicher Alltagsmenfch gewefen zu fein; nur dafs es ihm nicht gelang, feiner lebhaften Phantafie und feinem Thätigkeitstrieb eine beftimmte Richtung zu geben. Gerade die günftigen äufseren Verhältniffe, aus denen er herauswuchs, verbunden mit der gefellfchaftlichen Zwitterftellung feiner Familie, fcheinen das Unftäte feiner Natur nur noch gefteigert zu haben. Bei aller Vielgefchäftigkeit mochte er in keinem Wirkungskreife dauernde Befriedigung finden; dafür aber erwarb er fich in hohem Grade die Achtung und das Vertrauen feiner Mitbürger. Nachdem er im Jahre 1496 Genannter des gröfseren Rathes geworden war, übertrug man ihm das einträgliche Amt eines Hauswirthes oder Hausvogtes auf dem Rathhaufe, welches er aber nach kurzer Zeit 1501 wieder aufgab. Als Wilhelm Schlüffelfelder, den Mathäus Landauer teftamentarifch zum Pfleger des von ihm geftifteten Zwölfbrüderhaufes zu Allerheiligen beftimmt hatte, diefes Amt ablehnte, wurde dasfelbe am 5. März 1515 vom Rathe Hans Frey übertragen, aber von ihm gleichfalls abgelehnt. Dafür liefs er fich am 3. December desfelben Jahres bereit finden, die Verwaltung des Bettelftockes am Schuldthurm unentgeltlich zu übernehmen, deffen Schlüffel dann Wilibald Pirkheimer im Auftrage des Rathes dem bisherigen Oberbettelrichter abnahm und ihm anvertraute. Merkwürdiger als diefe urkundlichen Nachrichten ift der Umftand, dafs Hans Frey im Jahre 1507 als Reifiger unter dem kleinen Heerhaufen erfcheint, den der Rath zu Maximilians beabfichtigtem Römerzuge abfchickte [2]). Auch Dürer gedachte ja im Jahre 1506 fich dem damals fchon erwarteten Krönungszuge nach Rom anzufchliefsen [3]). Für den fchon nicht mehr jugendlichen Hans Frey aber mag die jedenfalls freiwillige Betheiligung an dem Unternehmen immerhin fo auffallend erfcheinen, dafs man faft an eine andere gleichnamige Perfönlichkeit zu denken verfucht wäre. Vielleicht bringt aber gerade diefe Nachricht einen vervollftändigenden Zug zu dem Bilde des Mannes, deffen abfonderliche Gemüthsart nicht ganz ohne Einflufs auf Dürer geblieben fein mag.

1) Nürnberger Stadtarchiv, Lit. 3. fol. 14a.

2) Baaders Bericht im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1870, Sp. 42.

3) Dürers Briefe 15.

Hans Frey war ein Mann von den mannigfachſten Fähigkeiten, und nur die Art, wie Neudörffer über ſeine Liebhabereien berichtet, hat Spätere dazu verleitet, ihn für einen Muſikanten und Mechaniker von Profeſſion zu halten. Jener berichtet nämlich: »er ſei in allen Dingen erfahren geweſen, er verſtand ſich auf Muſik und war berühmt als guter Harfenſchläger. Geſchickt wuſste er das Waſſer mit Luft in die Höhe zu bringen; er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibsperſonen, die waren inwendig hohl und alſo durch's Gebläs' zugerichtet, daſs das eingegoſſene Waſſer ihnen zum Kopf herausſprang und an anderen Orten mehr in die Höhe; und jedermann konnte ſolchen Brunnen tragen und mitten in ſeinen Saal ſetzen und zu zierlichen Ehren gebrauchen, wie denn bei Herrn Hans Ebner noch einer zu ſehen iſt«. Es ſcheint dies eine verbeſſerte Art von Heronsball geweſen zu ſein. Dürer verſchmähte es nicht, ſeinen Schwiegervater bei ſolchen wunderlichen Spielereien zu unterſtützen, indem er ihm Entwürfe zu ſolchen Brunnenfiguren lieferte. Dahin gehört wohl eine colorierte Federzeichnung eines rüpelhaft grinſenden Gänſemännchens, das über einer Brunnenſchale ſitzend aus Mund und Aug und Ohren Waſſer ſpeit, ſowie die Gans in ſeinem Arm und der Froſch neben ihm. Erſt ein Menſchenalter ſpäter etwa hat Pankraz Labenwolf denſelben Gedanken in einer ſtehenden Figur mit zwei waſſerſpeienden Gänſen für den Brunnen hinter der Frauenkirche in Bronze ausgeführt — ein Wahrzeichen von Nürnberg [1]). Ungleich geſchmackloſer in ſeiner Ueberladung erſcheint ein anderer Tafelaufſatz dieſer Art mit mannigfachen bildlichen Darſtellungen auf Fuſs und Deckel und mit kreuz und quer ſchieſsenden Waſſerſtrahlen. Es giebt zwei groſse farbige Federzeichnungen dieſes Brunnens, der, zu oder nach einem Werke des alten Frey gemacht, uns einen Begriff von der Art dieſer Tändelei geben mag; weder die eine in der Albertina, noch die andere im Britiſchen Muſeum ſtammen von Dürers Hand ſelbſt her, ſondern ſind im beſten Falle Geſellenarbeit aus den erſten Jahren ſeiner Werkſtatt.

Was die Ausübung der Muſik anbelangt, ſo mag Hans Frey wohl in jüngeren Jahren als Citharödus oder Harfenſpieler in der Frohnleichnamsproceſſion mitgezogen ſein, vielleicht auch ſeine Kunſt bei ähnlichen kirchlichen Feierlichkeiten ausgeübt haben, ſicher aber nicht

1) Jene Skizze befindet ſich in der Ambraſer Sammlung in Wien, iſt ziemlich breit und kräftig auf Papier mit dem Waſſerzeichen des Ochſenkopfs ausgeführt und erinnert in dem vegetabiliſch verſchnörkelten Sockel der Brunnenſchale noch an Wolgemuts alte Weiſe. Freih. v. Sacken: Mittheilungen der Wiener Centralcommiſſion Band VIII, S. 128. Nr. 10

bei anderen öffentlichen Anläſſen. Um ſo eifriger vermuthlich pflegte er die Tonkunſt im Kreiſe der Freunde und der Familie und weckte dadurch auch in Dürer den Sinn für muſikaliſche Genüſſe, den der Meiſter bei ſeinem Aufenthalte in Antwerpen 1520—21 durch ſeine beſondere Aufmerkſamkeit für die beſten Lautenſchläger daſelbſt an den Tag legt. Vielleicht geſtattet uns das Zuſammentreffen verſchiedener Anhaltspunkte, in der phantaſtiſchen Darſtellung eines geflügelten Lautenſchlägers von Dürers Hand aus dem Jahre 1497 ein Bildniſs ſeines Schwähers zu vermuthen[1]). Ein älterer, hagerer, bartloſer Mann mit kurzem Kraushaar über der mächtigen Stirn, mit langer, ſpitzer Naſe und tiefliegenden Augen blickt dort wie lauſchend nach links hinab, indeſs ſeine Finger ſehr kunſtgerecht die Saiten rühren; obwohl urſprünglich in den Umriſſen ſitzend entworfen, ſteht die Figur nur an einer Mauerbrüſtung, auf welche die Laute geſtützt iſt, angethan mit einem eigenthümlichen, weiten, gegürteten Talar, um den Scheitel wulſtförmig ein Tuch geſchlungen. Ueber den Schultern erhebt ſich ein mächtig entfaltetes Flügelpaar. So märchenhaft die ganze Erſcheinung iſt, die vielleicht einem Scherze ihr Daſein verdankt, ähnlich demjenigen, den Goethe von ſeiner Mignon erzählt, ſie macht doch einen düſteren Eindruck, und unverwiſchbar ſcheint der ſchwermüthige Zug um die Lippen dieſes ſonſt edel gebildeten Antlitzes zu lagern.

Hierzu muſs bemerkt werden, daſs ja die Entſtehung dieſer trefflichen Zeichnung in das Jahr fällt, welches dem Erſcheinen der Apocalypſe vorangieng. Damals ſchuf alſo Dürer für die Würgengel jene gewaltigen, knochigen, bartloſen Männergeſtalten, die wir aus ſeiner Holzſchnittfolge zuerſt kennen lernen. Es bleibe dahingeſtellt, ob dieſes Porträtſtudium auf dem Wege zur Auffindung jener Typen entſtanden iſt, oder ob ſeine ſeltſame Ausſtattung dem im Geiſte Dürers bereits fertigen Typus jener Männerengel ihren Urſprung verdankt. Der innere Zuſammenhang beider Ideen ſteht wohl auſser Zweifel.

Schwerer freilich wäre es, die oben angenommene Identität des für die Zeichnung Mr. Mitchells benutzten Modelles mit Hans Frey zu erweiſen. Gleichwohl dürfte es nicht nutzlos geweſen ſein, urkundliche und künſtleriſche Thatſachen ohne Zwang und ohne Tendenz ſo aneinander zu reihen, wie ſie ſich einer längeren Prüfung nach beiden Richtungen darboten. Mag dann auch das Bild, das ſich uns von Dürer und den ihm naheſtehenden Perſönlichkeiten ergiebt, hie und da verzeichnet und unklar ſein, der Grundton, der dem Ganzen

1) Die ungemein liebevoll ausgeführte, weiſs gehöhte Silberſtiftzeichnung iſt im Beſitze des Mr. William Mitchell in London

die richtige Haltung giebt, dürfte darum doch getroffen ſein. Jedenfalls entſpricht dieſe Art des Vorgehens der Lückenhaftigkeit unſerer Quellen, die uns immer wieder in die Alternative verſetzt, zwiſchen farbloſer Beſtimmtheit und bunt aufgetragener Unzuverläſſigkeit zu wählen, da doch eines ſo wenig wie das andere uns allein befriedigen kann.

Jedenfalls macht das, was wir von Hans Frey wiſſen, nicht den Eindruck, als wäre er vorzugsweiſe auf Mehrung ſeines Beſitzes bedacht geweſen. Gleichwohl hinterliefs er bei ſeinem Tode am 21. November 1523 ſeinen beiden Töchtern Agnes, Dürers Frau, und der jüngeren, ſeither mit Martin Zinner vermählten Katharina ein nicht unbedeutendes Vermögen, darunter eine in einem bürgerlichen Nachlaſſe jener Zeit ungewöhnlich groſse Barſchaft von 455 Gulden. Aus »einer freundlichen, gütlichen Theilung« des väterlichen Erbes, welche die beiden Schweſtern dem Teſtamente gemäſs am 14. December 1523 »im Beiſein und mit gutem Willen« ihrer Ehewirthe mit einander vereinbarten, geht hervor, daſs die Dürerin bereits namhafte »Vorſchickung«, d. h. Herauszahlungen bei Lebzeiten des Vaters, erhalten hatte. Von einer Summe von 1117 wurden ihr daher nun bloſs 370, der Schweſter aber 747 Gulden zu Theil [1]).

Dürer mag ſomit von ſeinen Schwiegereltern ſtets thatkräftige Förderung erhalten haben, wie er denn auch in innigem Einvernehmen mit ihnen geſtanden zu haben ſcheint. Sorgfältig verzeichnet er den Tod »ſeiner lieben Schwieger der Hans Freyin« am 29. September 1521, wie den »ſeines lieben Schwähers, der bei ſechs Jahre krank war und der auch in der Welt ganz unglaubliche Widerwärtigkeiten erduldet hat« [2]). Von der am 16. Juni 1520 gegebenen Erlaubniſs, daſs es von den »Ehrbaren« jedem, der es begehre, geſtattet ſein ſolle, ſich einen eigenen Grabſtein auf den St. Johannisfriedhof zu legen, hatte Hans Frey beim Hinſcheiden ſeiner Gattin Gebrauch gemacht. Heute noch trägt der Stein neben der Inſchrift »Der Freyen Begrebtnuſs« und der Jahreszahl 1521 das Allianzwappen der Frey und der Rummel. Er deckt die jetzt mit Nr. 649 bezeichnete Gruft, welche durch die Bergung auch von Dürers ſterblichen Ueberreſten berühmt werden ſollte.

Auſser den genannten Töchtern hatte Hans Frey keine leiblichen Nachkommen; jedenfalls überlebten ihn nur dieſe. Katharina, die jüngere der beiden Schweſtern, heirathete erſt nach 1503 den, wie es

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 31 fol. 113b.

2) Dürers Briefe etc. S. 75. Lochner im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1866. S. 57. und Perſonennamen in Dürers Briefen aus Venedig, Nürnb. 1870. S. 12 ff.

ſcheint, vermögenden Wittwer Martin Zinner, deſſen Gewerbe nicht bekannt iſt; doch war in ſeiner Familie das Handwerk der Blechſchmiede üblich. Am 1. April 1513 wurde er Gaſſenhauptmann; und er iſt wohl überall dort gemeint, wo Dürer von ſeinem Schwager ſpricht, z. B. im erſten Briefe aus Venedig [1]), wo er der Dürerin mit Geld aushelfen ſoll. Katharina, deren Ehe gleich der ihrer Schweſter kinderlos blieb, ward noch früher Wittwe als Agnes, von der ſie auch das Dürer'ſche Haus erbte. Beim Verkaufe dieſes Hauſes, am 9. Mai 1542, wird ihr Name das letztemal genannt [2]). Wenn Familienähnlichkeit nicht trügt, ſo läſst ſich unter den Porträtzeichnungen Dürers das Bildnis ſeiner Schwägerin Katharina noch herausfinden. Eine ſolche aus dem Jahre 1503 bewahrt das Kupferſtichkabinet des Berliner Muſeums; es iſt der Kopf eines jungen, lächelnd rechtsblickenden Weibes mit der Kohle entworfen. Trotz einiger Fülle des Geſichtes ſind Mund und Naſe fein gezogen; ſehr auffallend aber erſcheinen die ſchwer herabſinkenden Augendeckel. Und dieſe ſelbe Eigenthümlichkeit kehrt in dem lebensgroſsen Kopfe einer ziemlich beleibten älteren Frau auf einer Dürer'ſchen Zeichnung im Britiſchen Muſeum [3]) wieder. Auch hier erſcheinen die Lieder wie gelähmt, die Augen faſt geſchloſſen. Hier wie dort iſt offenbar dieſelbe Perſönlichkeit dargeſtellt, nur gealtert, denn die freilich ſehr ſchadhafte Londoner Kreidezeichnung auf grünem Papier trägt die Jahreszahl 1522, daneben eine Inſchrift, die aber gerade an der entſcheidenden Stelle unlesbar bleibt. Die Aehnlichkeit mit Dürers Frau iſt ſo groſs, daſs Woltmann mit Hülfe jener verſtümmelten Inſchrift hier geradezu dieſe ſelbſt zu erkennen glaubte [4]). Vielleicht alſo iſt es deren Schweſter Katharina. Daſs es ſich nämlich hier um eine verwandte oder ſonſt naheſtehende Frau handelt, verräth theils die Wiederholung des gleichen Bildniſſes nach zwanzig Jahren, theils die verſtümmelte Inſchrift der Londoner Zeichnung [5]), theils auch das Wiederkehren derſelben müden Augenlieder auf dem Bildniſſe eines halbwüchſigen Mädchens in der Sammlung Poſonyi-Hullot [6]). Dieſes lebensgroſse, ungemein treu und wahr aufgefaſste Bruſtbild, mit Kohle gezeichnet, trägt allerdings die Jahres-

1) Dürers Briefe 4, 23.

2) Lochner, Perſonennamen 20 ff.

3) Bl. 49 des Sammelbandes.

4) Waagen, Treasures of Art I. p. 230. Woltmann, Jahrbücher f. Kunſtw. IV. 249. Dem widerſpricht aber gerade das Hauptmerkmal jenes Kopfes, die über den Augapfel herabgeſunkenen Lieder, die ein vollkommenes Aufſchlagen des Auges gar nicht zuzulaſſen ſcheinen; während Agnes gerade in den beſten Bildniſſen mit weitgeöffneten Augen herausſchaut.

5) . . hab . . Albrecht Dürer noch . . . . hausfrawen conterfett.

6) Katalog Nr. 329.

zahl 1515. Das bausbackige Mädchen mit dem breiten Stirnband und den dünnen Zöpfen iſt ſomit eine von jener Frau verſchiedene Perſon; doch deutet ſchon der etwas ungeordnete Anzug auf keine fremde, und vollends die ſchläfrigen Augen und die ſonſtige Aehnlichkeit auf eine nahe Verwandte derſelben, vielleicht eine vor der Zeit verſtorbene Tochter der Zinnerin, von der keine Nachricht auf uns gekommen iſt. Mögen dieſe Annahmen auch ungenügend begründet ſein, ſo erſcheinen ſie doch immerhin geeignet zur Anreihung einiger vortrefflichen Porträtzeichnungen Dürers, hinter denen ſich gewohnte Hausgenoſſen vermuthen laſſen.

Ueberſehen wir unter Beherzigung der Zeit- und Ortsverhältniſſe nochmals die äuſseren Bedingungen, unter denen Dürer in die Ehe trat, ſo müſſen wir geſtehen, er machte — was man heutzutage eine glänzende Partie nennen würde. Den günſtigen Standes- und Vermögensverhältniſſen der Braut entſprachen auch in hohem Maſse ihre körperlichen Vorzüge. Die Beweiſe dafür ſind uns noch in einer Reihe von Porträtzeichnungen von des Meiſters Hand überliefert. Aus der erſten Zeit ihrer Ehe ſtammt eine freilich ſehr undeutliche und flüchtige Federſkizze in der Albertina, mit der Unterſchrift: »Mein Angnes«. Sie zeigt die junge Frau in der Hausſchürze vor einem Tiſche ſitzend, den Mund, wie ſchlummernd, auf den Handrücken geſtützt. Das Blatt ſcheint mehr einem Scherz, als vorgefaſster Abſicht ſeine Entſtehung zu verdanken; es verräth von der Kopfbildung kaum mehr als die ſonſt von der Haube verdeckte hohe Stirn und die ſcharf vorſpringende Naſe. Dieſelbe ungünſtige Kopfſtellung hat ein nahezu gleichzeitiges und gleich groſses Bruſtbildchen in der Sammlung der Kunſthalle zu Bremen; nur iſt es emſig auf grau grundiertem Papier mit Silberſtift ausgeführt und weiſs gehöht; es iſt noch dasſelbe ſchmale Mädchengeſicht mit der geraden Naſe.

Wie ganz anders entwickelt erſcheint Frau Agnes bereits einige Jahre ſpäter. Dürer hat ſie im Jahre 1500 in ganzer Geſtalt mit Waſſerfarben abgebildet. Sie erſcheint als ſchmucke, züchtige Hausfrau mit geſenktem Haupt und Blick, in weiſser Haube und Schürze, in grünem, reichverbrämten Kleide, darüber ein rothes, ſchwarz beſetztes Schultertuch, am Gürtel die wohlgefüllte Ledertaſche, in der Hand ein groſses Sacktuch. Das Aquarell befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Es diente dem Meiſter als Vorlage für eines der farbigen Trachtenbilder in der Albertina, dem er die Aufſchrift gab: »Alſo geht man in Häuſern, Nürnberg«; und liefert zugleich den Beweis, daſs ihm die Frau auch für die beiden Seitenſtücke desſelben Modell geſtanden habe. Das zweite dieſer Blätter zeigt uns eine Frau in einen ſehr

weiten, rothen und grün gefütterten Mantel mit vielen ſteif couvrierten Längsfalten gehüllt, unter dem ein blaues, mit weiſsem Pelz verbrämtes Damaſtkleid hervorblickt. Sie trägt auf dem Kopfe jenes ſo eigenthümlich über ein hohes Geſtell ausgeſpannte Kopftuch, wie es nur in jener Zeit vorkommt. Was zwiſchen dieſem und dem Kinntuche vom Geſicht erſcheint, hat hier bei der ausſchlieſslichen Rückſicht des Meiſters auf die Tracht keine Bedeutung; höchſtens verdient die tiefblonde Farbe an dem zum Theil ſichtbaren Haarſcheitel unſere Beachtung. Oben ſteht von Dürers Hand: »Gedenkt mein in Euerem Reich 1500. Alſo geht man zu Nürnberg in die Kirchen«. Und wirklich hat auch Dürer die Erſcheinung dieſer Kirchgängerin als Zeugin der Vermählung der h. Jungfrau in dem Holzſchnitte ſeines Marienlebens[1]) verwerthet[2]). Das dritte Blatt führt die Aufſchrift: »Alſo gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz, 1500«; und zeigt die Frau in ihrem vollen Staate. Der Kopf iſt zwar auch in eine gelbliche, vielleicht goldgeſtickte Haube gehüllt, die in's ſtramm geſpannte Kinntuch verläuft, dafür iſt das faltenreiche, ungemein lange, grüne Schleppkleid an den Schultern etwas ausgeſchnitten und wird vorne durch eine goldene Spange zuſammengehalten. Aus den engen, am Ellenbogen geſchlitzten Aermeln tritt ein rothes Futter hervor, und von den Achſeln fielen ärmelartige, aber offene, mit weiſsem Rauchwerk gefütterte und verbrämte Flügel bis über die Schleppe herab, wenn ſie nicht über die gehobenen Vorderarme heraufgeſchlagen wären. Aus dieſer Kleidung ergiebt ſich von ſelbſt, in welch' maſsvollen, vermuthlich ſehr getragenen Formen ſich das Tanzvergnügen der beſſeren Stände damals bewegte[3]). Die techniſche Ausführung dieſer Blätter zeugt von einem ſeltenen Geſchick in der Behandlung der Waſſerfarben. Das Verfahren iſt inſofern ganz eigenthümlich, als die Figuren urſprünglich mit der Feder ganz leicht vorgeriſſen ſind; darauf ſind die Farben bei wiederholtem Auftrage mit dem Pinſel ſo aufgeſetzt, daſs die weiſsen Lichter breit ausgeſpart bleiben; endlich ſind die Conturen mit der Feder kräftig übergangen und verſtärkt. Dieſe beſondere Art des Zeichnens iſt wohl dasſelbe, was Dürer im niederländiſchen Tagebuch »mit halben färblein und geriſſen« nennt.

Aus dieſen drei Trachtenbildern lernen wir freilich, abgeſehen von dem Mailänder Blatte, mehr die Garderobe der jungen Frau Agnes

1) Bartſch Nr. 82.

2) Eine Wiederholung dieſer colorierten Zeichnung beſitzt Mr. Malcolm in London, eine Copie darnach das Britiſche Muſeum.

3) Alle drei Figuren ſind abgebildet in v. Heſner-Altenecks Trachtenbuch III. Tafel 25 u. 26 und in Farbenholzſchnitt von F. W. Bader: Trachtenbilder von A. Dürer in der Albertina, Wien 1871.

kennen, als ſie ſelbſt, oder doch zumeiſt nur ihre ſtattliche Geſtalt, wenn dieſelbe auch durch die etwas herausgebogene Mitte jene geſchwungene Haltung annimmt, die unſerem gerade entgegengeſetzten Geſchmacke fremdartig erſcheint. Immerhin mag doch die Entſtehungsgeſchichte dieſer Frauenbilder auf die Lebensverhältniſſe der jungen Gatten einiges Licht werfen. In voller Entwickelung und in der Blüthe ihrer Schönheit aber zeigt uns Dürer ſeine Frau in einer Silberſtiftzeichnung mit der Jahreszahl 1504 und mit der Aufſchrift: «Albrecht Dürerin» [1]) Das Blatt hat zwar durch Reibung und vielleicht Näſſe arg gelitten, doch laſſen die klaren und beſtimmten Strichlagen noch alle Formen deutlich erkennen; ſie entſprechen vollſtändig dem kleinen Köpfchen auf jenem Studium der Ambroſiana, deſſen Porträtrichtigkeit ſich daraus ergiebt. Selbſt die Stellung, dreiviertel links hin, iſt dieſelbe, nur erſcheint der Kopf mehr gehoben und die Augen, weit aufgeſchlagen, ſchauen geradeaus, ja faſt etwas nach aufwärts. Die Haube läſst noch einen Theil der hohen glatten Stirne und der ungewöhnlich hoch geſchwungenen Augenbrauen frei; der Rücken der äuſserſt wohlgeformten etwas vorſpringenden Naſe zeigt in der Mitte eine ſanfte Anſchwellung, die vollen üppigen Lippen ſchlieſsen ſich in einer zierlichen Doppelwellenlinie; darunter das Grübchen und ein kleines rundes Kinn, das ſanft in die Fülle der Wangen und in einen Anſatz zum Doppelkinne verläuft. Denken wir uns dieſe Frau an die Seite Dürers, wie er ſich uns in dem Münchener Selbſtporträte darſtellt, und wir werden zugeſtehen, daſs wohl niemals ein ſchöneres Paar durch die Brautthüre bei S. Sebald geſchritten iſt.

Und dieſes ſtattliche Paar war auf dem beſten Wege, einem künftigen Geſchlechte zum Gegenſtande des Spottes oder Mitleides gemacht zu werden; ſeine Ehe ward zu einem ſprichwörtlichen Miſsverhältniſſe geſtempelt, ähnlich dem zwiſchen Sokrates und Xanthippe. Ein einziger Anhaltspunkt genügte einer unkritiſchen, ſpieſsbürgerlichen Geſchichtſchreibung wie zur Anknüpfung ſo auch zur Ausſpinnung der landläufigen Sage von Dürer und ſeinem böſen Weibe. Wir kennen ja die Scheelſucht jener artiſtiſch-literariſchen Kreiſe, denen die längſte Zeit alle Ueberlieferung von Künſtlernachrichten überlaſſen blieb. Wo ſie an die Werke nicht heran konnten, da entſchädigten ſie ſich an der Perſönlichkeit der alten Meiſter, die ja faſt alle, von

1) Die äuſserſt ſorgfältig behandelte, leider nur ſtark beſchädigte Zeichnung in halber Lebensgröſse befindet ſich in B. Hausmanns Sammlung, gegenwärtig bei den Erben, H. Dr. Blaſius in Braunſchweig; unſere Initiale an der Spitze des Capitels enthält eine verkleinerte Nachbildung des Kopfes, und zwar im Gegenſinne.

Perugino bis Rembrandt mehr oder minder Unglimpf erfahren mufsten. Wo aber, wie bei Dürer, der Charakter des Mannes über alle Verläumdung erhaben war, da mufste wenigſtens ein böſes Weib den unentbehrlichen Stoff zum Klatſch liefern. Andere ſolche Beiſpiele ſind Pinturicchio und Paul Potter, die gleichfalls durch ihre Frauen zu Tode gequält worden ſein ſollen.

In nächſtem Zuſammenhange mit der Fabel von Dürers unglücklicher Ehe und in gewiſſen Wechſelbeziehungen zu derſelben ſteht die hergebrachte Annahme ſeiner ärmlichen, wo nicht gar kümmerlichen Lebensverhältniſſe. Der Durchſchnittsmenſch, der ſich nichts höher ſchätzt, als die Befriedigung ſeiner Bedürfniſſe und darüber hinaus etwa den ehrenden Genufs geiſtiger Leckerbiſſen, mag ein eigenthümliches Behagen in dem Bewufstſein finden, dafs der ſchaffende Genius gerade an dem Mangel gelitten habe, deſſen er ſich in Ruhe erfreut. Statuiert er ſo doch eine Art Inferiorität gerade auf jener Seite, die er ſelbſt am meiſten zu würdigen weifs, und befreit er ſich doch durch das vermeintliche Anrecht auf Spendung ſeines Mitleidens von dem immer drückenden Gefühle, einer unnahbaren, ehrfurchtgebietenden Gröfse gegenüber zu ſtehen. Daher wohl die Vorliebe, mit welcher neben der ehelichen Sklaverei die Armuth Dürers in der Literatur gepflegt wurde. Nachdem aber beide Anſchauungen ſich ſo lange breit gemacht haben, iſt es auch einer ernſthafteren Geſchichtſchreibung nicht vergönnt darüber hinwegzueilen. Von der gewohnten Behandlung des Gegenſtandes iſt immer etwas an demſelben haften geblieben, und das wirkt überall ſtörend auf deſſen Würdigung ein. Es wird daher von Nutzen ſein, gleich hier zuſammenzuſtellen, was uns über Dürers Häuslichkeit und über ſeine Vermögensverhältniſſe urkundlich überliefert iſt [1]). Die Zuſammenſtellung ſoll uns der Verpflichtung überheben, ſpäter immer wieder auf dieſe leidigen Fragen zurückzukommen und dadurch den Gang der weiteren Darſtellung zu unterbrechen.

Schon an der Art, wie Dürer oben über ſeine Verheirathung berichtet, hat man ſehr mit Unrecht Anſtofs angenommen. Das Gottvertrauen jener Zeiten hatte eben doch ſeine ganz beſtimmten Grenzen. Die Ehewerbung durch väterliches Uebereinkommen war ſtehende Regel, und es bliebe zu beweiſen, ob unſere Vorfahren dabei ſchlechter

1) Von der Aufklärung aller erſt ſpäter erſonnenen Mifsverſtändniſſe und müfsigen Vermuthungen kann füglich abgeſehen werden, nachdem die Kritik, deren ſie bedürftig waren, bereits anderwärts von mir geübt wurde: Dürers Hausfrau, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, IV. 33 ff. mit dem Facſimile der oben zuerſt erwähnten Porträtſkizze.

gefahren ſeien, als ihre Nachkommen, deren Ehen — ihrer Meinung nach — im Himmel geſchloſſen werden. Nach der Verheirathung ſcheint Dürer nicht, wie dies wohl in Nürnberg Sitte war, das Haus der Schwiegereltern bezogen zu haben; vielmehr nahm er ſeine junge Frau mit in das väterliche Haus »unter der Veſten«. Daſs ſie wenigſtens im Jahre 1502 dort wohnten, erſehen wir aus Dürers Bericht über den Tod des Vaters, bei welchem die »Junge Magd ſchnell nach ſeiner Kammer lief, ihn zu wecken, und er herabkam« [1]). War Dürer bis dahin ſeinem alten, kranken Vater bereits eine Stütze geweſen, ſo laſtete nun die ganze Sorge um die Mutter und die jüngeren Geſchwiſter auf ihm. Die Erhaltung der ganzen Familie mochte dem jungen Meiſter nicht leicht werden, oder wie er 1506 ſelbſt aus Venedig ſchreibt: «Für mich ſelbſt würde ich freilich nicht verderben, aber Viele zu ernähren, iſt mir zu ſchwer; denn niemand wirft ſein Geld weg« [2]). Bis dahin konnte Dürer allerdings keine Erſparniſſe bei Seite legen. Vielmehr wiſſen wir aus ſeinen Briefen an Pirkheimer, daſs er dieſem ein Darlehen ſchuldete. Gleichwohl tritt nach dem zweiten Aufenthalte in Venedig im Jahre 1506 ein günſtiger Umſchwung in Dürers Vermögensverhältniſſen ein. Er berichtet uns ſelbſt, wie er früher nie Gelegenheit zu groſsem Gewinne gehabt, wohl aber groſsen Schaden erlitten habe durch Darlehen, die ihm nicht zurückerſtattet worden, und durch Geſellen, die ihm nicht Rechnung legten; auch ſei ihm einer zu Rom geſtorben mit Verluſt der Kunſtwaare. Dadurch war er denn ſoweit in Schulden gerathen, daſs der Ertrag ſeiner venetianiſchen Arbeiten zu deren Tilgung wieder aufgieng. Doch konnte er bei dem Rechnungsabſchluſs, den er bald nach ſeiner Rückkehr im Jahre 1507 machte, als ſein erübrigtes Eigenthum nennen: »einen ziemlich guten Hausrath, gute Kleider, Zinngeſchirr, gutes Werkzeug, Bettgewand, Truhen und Behälter; ferner um ganze 100 Gulden Rheiniſch gute Farben« [3]).

Die Natur der oben berührten Verluſte erklärt ſich leicht aus der herkömmlichen, gewerbsmäſsigen Art, in welcher der Meiſter anfangs ſeine Kunſt trieb. Die Leute, welche ihn zumal an ſeinem Eigenthum ſchädigten, waren theils Malergeſellen, die ihren Verpflichtungen nicht nachkamen, theils waren es Austräger oder Colporteure, die den Erlös für entlehnte Kunſtwaare, d. i. Kupferſtiche und Holzſchnitte, nicht immer richtig abführen mochten. Ueber eine Geſchäftsverbindung Dürers in dem letztgenannten Sinne hat ſich uns noch eine Ur-

1) Dürers Briefe etc. 134, 11.
2) Dürers Briefe 12, 10.
3) Dürers Briefe etc. 136, 9, mit Anm.

kunde erhalten, die ſchon vom 12. Auguſt 1500 datiert iſt. Laut dieſer verpflichtet ſich der Maler Hans Arnold, deſſen Bruder Jakob Albrecht Dürer »aufgenommen habe, ihn mit Kunſt auszuſchicken, ihm die zu verkaufen«, Dürern allemal für den Werth deſſen, womit er jenen ausſchickte, zu burgen und ihn für alle Verſäumniſs und Verwahrloſung, die ſich jener in ſeinem Geſchäfte würde zu Schulden kommen laſſen, ſchadlos zu halten. Als gebetene Zeugen erſcheinen ein Heinrich Zinner, wohl ein Verwandter ſeines Schwagers, und Anton Koburger, Dürers Pathe [1]. Solche Austräger mögen die Kunſtwaare nicht ſowohl in Nürnberg ſelbſt als in benachbarten Städten und Wallfahrtsorten colportiert haben, insbeſondere ſind ſie wohl Meſſen und Kirchenfeſten damit nachgezogen. Zuweilen fand ſich dann auch ein wandernder Geſelle oder Kaufmann, der eine Anzahl Kunſtblätter für einen gewiſſen Nutzantheil zum Verkaufe mit ſich in ferne Länder nahm, wie der, welcher Dürern durch ſeinen Tod in Rom in Verluſte brachte. Daheim beſorgte auch Dürer ſelbſt oder die Seinigen den Verkauf ſeiner Werke. Ja vielleicht bezog wohl Frau Agnes zu dieſem Zwecke die Meſſen anderer Städte und iſt ihre Anweſenheit zu Frankfurt im Frühjahre 1506, gerade während der Meſſezeit in dieſem Sinne zu erklären; denn Dürer ſchreibt aus Venedig am 6. Januar, er habe ſeiner Frau 12 Gulden gegeben »und 13 hat ſie empfangen zu Frankfurt [2]«. In ſeinem Briefe vom 8. März heiſst es ausdrücklich: »und insbeſondere jetzt auf der Frankfurter Meſſe« [3], und am 2. April iſt die Frau noch immer nicht heimgekehrt. Indeſſen rückt das Heiligthumsfeſt, die öffentliche Ausſtellung der Reichskleinodien und Reichsheiligthümer heran; es fiel damals auf den 24. April und war ſchon ſeit den Tagen König Sigismunds mit einer groſsen Meſſe, einem Jahrmarkt verbunden. Dürer trägt daher Pirkheimern auf: »ſaget meiner Mutter, daſs ſie an dem Heiligthumsfeſte feil halten laſſe. Doch verſehe ich mich deſſen, daſs meine Frau bis dahin heim komme, der habe ich auch alles geſchrieben« [4]. Ueberhaupt geht aus Dürers Venetianiſchen Briefen nur ſo viel hervor, daſs der Meiſter auch mit ſeiner Frau in lebhaftem Briefwechſel ſteht. Was man ſonſt über das Verhältniſs der beiden Gatten daraus erfahren haben wollte, hatte man hinein-, nicht aber herausgeleſen.

Welche Vorſicht bei Benützung ſo unvollſtändiger, ungenauer Quellen geboten iſt, wie ſie uns in dieſen bunten, von unberechen-

1) Nürnb. Stadtarchiv, Conſerv. 6. fol. 53b. Lochner, Anz. f. Kunde d. Vorz. XIV. 1867. S. 278.

2) Dürers Briefe 4, 21.

3) Daſelbſt 9, 24.

4) Daſelbſt, 12, 13.

baren Vorausſetzungen und Stimmungen eingegebenen Briefen vorliegen, das zeigt ſo recht ein Blick auf jene andere Seite von Dürers Privatleben, die wir hier in's Auge faſſen wollten. Beſäſsen wir nicht die urkundlichen Beweiſe vom Gegentheil, ſo könnten wir aus dem Wortlaute von Dürers Briefen leicht vermuthen, er ſei, wenn nicht mit leeren Händen, ſo doch mit ſehr mäſsigem Gewinn im Jahre 1507 aus Venedig zurückgekehrt. So aber müſſen wir manches auf Rechnung einer vorſchnellen Einbildungskraft und einer gewiſſen, ſchlicht bürgerlichen Klageluſt ſetzen. Wie hätte auch Dürer glauben können, daſs die Worte, die er ſo ſorglos und toller Laune dem Freunde vorplauderte, einmal auf die Wagſchale gelegt und zu leicht befunden werden könnten?

In der That muſs Dürer in Venedig ſehr gute Geſchäfte gemacht haben, denn gleich nach ſeiner Heimkehr iſt er im Beſitze einer beträchtlichen Geldſumme, und es iſt bezeichnend, wie er über dieſelbe verfügte. Nachdem er ſeine Schulden abgetragen, iſt er darauf bedacht, ſein väterliches Haus »unter der Veſten« von der Hypothek der Familie Pfinzing zu befreien, welche ſchon beim Ankaufe des Hauſes durch den Vater darauf haftete. Das Jahr zuvor ſchickte er noch der Mutter aus Venedig durch Sebaſtian Imhoff das Geld zur Bezahlung dieſes Zinſes von 4 Gulden Stadtwährung [1]), und nun ledigte er am 8. Mai 1507 das Haus von dem darauf laſtenden Eigengeld, indem er dieſes dem Sebald Pfinzing für 118 Gulden Rheiniſch abkaufte. Nürnberger Stadtwährung verhält ſich zu Rheiniſcher Landeswährung wie 10 zu 11 [2]). Dabei iſt überall der hohe Werth im Auge zu behalten, wie ihn die Geldeinheit damals hatte und wie er ſich ſchon in dem Preiſe der ſtattlichen zwei Stockwerke hohen Steinhäuſer von Nürnberg ausſpricht. Ward doch der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden veranſchlagt; Jahrgehälter von 100 Gulden galten als ſehr anſtändig und der höchſte derſelben, der des kaiſerlichen Schultheiſsen, betrug bloſs 600 Gulden.

Seitdem Dürer ſo der erſte Schritt zum Wohlſtand gelungen war, mehrte ſich ſein Beſitz zuſehends. Bald genügte ihm das väterliche Haus nicht mehr, das er ja auch mit dem Bruder Andreas theilen muſste. Er kaufte daher am 14. Juni 1509 das geräumige Eckhaus in der Ziſtelgaſſe beim Thiergärtner Thore »gegen Sonnenaufgang ſtehend« aus dem Nachlaſſe des Aſtronomen Bernhard Walther. Es iſt das heute ſogenannte Dürerhaus. Der Meiſter bezahlte es mit 275 Rheiniſchen Gulden »an bar dargelegtem Gold«; es haftete

1) Dürers Briefe 4, 18. | 2) Lochner, Perſonennamen 43.

darauf ein Eigengeld des Bürgers Sebald Taucher von jährlich 8 Gulden Stadtwährung, nebſt 22 Pfund einer Pfründe für den S. Erhards-Altar bei S. Sebald. Dieſe letztere nun löſte Dürer am 15. Januar 1510 dadurch ab, daſs er 70 Gulden Rheiniſch in der Loſungſtube niederlegte, von deren Zinſen jene fromme Stiftung künftig beſtritten werden ſollte [1]). Die andere mit 8 Gulden Stadtwährung verzinſte Hypothek löſte Dürer erſt am 30. April 1526 ein, wodurch das Haus völlig laſtenfrei ward [2]). Dazu kaufte er bereits am 3. Juni 1512 von Jakob Baner einen Garten vor dem Thiergärtner Thore »auf der Bamberger Straſse bei den ſieben Kreuzen« für bare 90 Rheiniſche Gulden [3]). Und da er, wie oben erwähnt, im Jahre 1518 dem Bruder Andreas ſeinen Antheil am väterlichen Hauſe herausbezahlt hat, ſo war er von da ab der alleinige Beſitzer zweier, heute noch ganz anſehnlicher Bürgerhäuſer von Nürnberg.

So war es um das beſtellt, was Dürer ſelbſt »ſeine Armuth« nennt und was man ſeither allzu wörtlich verſtanden hat. Den beſten Einblick in ſeine ſonſtige Geldgebahrung, ſeine Auffaſſung davon, wie überhaupt in ſeine ganze Art und Weiſe als Menſch gewährt uns unſtreitig ſein Tagebuch von der Niederländiſchen Reiſe. Auch von ſeinen Beziehungen zu ſeiner Frau erhalten wir dort das einzige authentiſche Bild, nur werden wir in dem ganzen, faſt ein Jahr umfaſſenden Berichte vergebens nach einer Spur von Zwietracht oder Miſshelligkeit zwiſchen den beiden Gatten ſuchen. Ohne übrigens der Schilderung jenes Zeitraumes vorgreifen zu wollen, möchten wir hier noch erwähnen, daſs Dürer ſchlieſslich auch dort klagt, »er habe bei allen ſeinem Machen, Verzehren und Verkaufen und anderer Handlung Schaden gehabt in den Niederlanden« [4]), was wir bei näherer Betrachtung ſeines Gebahrens ganz erklärlich finden werden. Er war eben damals nicht mehr ſo emſig auf Erwerb bedacht, wie etwa wohl in früheren Jahren. Konnte noch von einer Noth bei ihm die Rede ſein, ſo beſtand dieſelbe bloſs in der Sorge, wie er ſein geſammeltes Barvermögen ſicher und nutzbringend anlegen könnte. Er wandte ſich deshalb an den ehrbaren Rath der Vaterſtadt mit dem Geſuche, man möge ein Capital von 1000 Gulden, gegen eine Verzinſung mit 50 fl. jährlich von ihm annehmen, wie er es auch nach Galli 1524 in der Loſungſtube niederlegte [5]). Es iſt dies dasſelbe Capital, deſſen Zinſen Dürers Wittwe nachmals ein Jahr vor

1) Kaufbrief, bei H. Lempertz in Köln; Organ f. chriſtl. Kunſt 1865. Nr. 8. Lochner, Perſonennamen 44. Ein Pfund hat 30 Pfennige.

2) Mittheilung Lochners.

3) Baader, Jahrbücher f. Kunſtw. II. 234.

4) Dürers Briefe 129, 25.

5) J. Baader, Beiträge zur Kunſtg. Nürnbergs 1860. S. 8. Dürers Briefe etc. 51.

ihrem Tode einer Stiftung für Studenten der Theologie an der Univerſität Wittenberg widmete zur groſsen Freude Melanchthons, der darüber an V. Dietrich ſchreibt, daſs er Gott für dieſe Förderung der Studien danke und daſs er dieſe tapfere That der Wittwe Dürers vor Luther und anderen gerühmt habe[1]).

Da Dürer nämlich mit ſeiner Frau in einer »verſammten Ehe« d. i. in Gütergemeinſchaft lebte und ohne Leibeserben, wie ohne Teſtament verſtarb, ſo gelangte ſeine Wittwe in den Beſitz des ganzen gemeinſchaftlichen Vermögens. Allerdings fiel das Eigenthum eines Viertheiles vom Hab und Gut der beiden Eheleute nach dem Geſetze, »der Reformation« der Stadt Nürnberg von 1522, an die beiden Brüder Dürers, Andreas und Hans; doch war die Wittwe nicht verpflichtet dieſen vierten Theil vor ihrem Tode herauszugeben. Gleichwohl ſchloſs ſie am 9. Juni 1530 mit Andreas Dürer, dem Goldſchmied und mit Caspar Altmülſteiner, Zaymmacher genannt, als Hans Dürers, derzeit königl. Majeſtät in Polen Dieners, bevollmächtigten Anwälten einen gütlichen Vergleich auf Grund einer Theilung. Nachdem aller Werth des ganzen Inventars auf 6,848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennige abgeſchätzt war, davón den beiden Brüdern ein Viertheil d. i. 1,712 fl. 1 Pfd. 28 Pfg. 1 Heller zuſtand, erklärte ſich Frau Agnes bereit »aus ihrer eigenen Bewegniſs und gutwilliger Freundſchaft, die ſie von wegen ihres Hauswirthes zu ihnen, als ihren lieben Schwägern trage«, ihnen davon ſogleich 1106 fl. 6 Pfd. 22 Pfg. d. i. jedem 553 fl. 3 Pfd. und 11 Pfg. zu überantworten, den Ueberrest aber von 605 fl. 2 Pfd. 24 Pfg. ihnen zu gleichen Theilen auf das Eckhaus in der Ziſtelgaſſe, das Dürerhaus, ſicherzuſtellen[2]).

Dieſe freiwillige Abrechnung, genannt »der Agnes Dürerin Abtheilung« gewinnt eine beſondere kunſtgeſchichtliche Bedeutung dadurch, daſs ſie uns einen Wink über den Verbleib und zur Verfolgung von Dürers künſtleriſchem Nachlaſs an die Hand giebt. Dieſen ſcheint nämlich damals ſchon der Bruder Andreas auf ſeinen Antheil übernommen und bei ſeinen miſslichen Verhältniſſen nach und nach veräuſsert zu haben. Wenigſtens berichtet der Schreibmeiſter Joh. Neudörffer zu Dürers Tod: »Sein Bruder Endres hat alle ſeine köſtlichen Farben, geſtochene Kupfer und geſchnittene Holzwerke ſammt den Abdrücken und was er von der Hand geriſſen hat, von ihm ererbet«[3]).

1) »De Durerianae viduae legato ago gratias Deo, quod studia respicit. Praedicavi id κατόρθωμα apud Lutherum et alios.« — Epp. Melanchthonis cura Jo. Sauberti I, IV, p. 78. und Will, Gelehrtenlexicon I. 299.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Conſervatorium 39. fol. 164b. Lochner, Agnes Dürerin und ihre Schwäger, Anzeiger f. K. deutſcher Vorz. 1869, 230.

3) Nachrichten von den vornehmſten Künſtlern von 1546, Nürnb. 1828. S. 38.

Neudörffer konnte das genau wiſſen, da ſein Haus »unter der Veſten« ſchräge gegenüber von Dürers Vaterhaus ſtand und dieſes wohl von Andreas bewohnt wurde, bis er es 1538 verkaufte. Es dürfte ebenfalls im Ausgleiche von 1530 ihm, vielleicht gemeinſchaftlich mit dem Bruder Hans anheimgefallen ſein.

Das andere Haus am Thiergärtner Thore behielt Frau Agnes bis an ihren Tod im Beſitze. Doch ſcheint ihr die Vereinſamung darin ſo unerträglich geworden zu ſein, daſs ſie ſich in fremde Pflege begab. Dies geht wenigſtens aus den Nachrichten hervor, welche Dr. Chriſtoph Scheurl in ſeinem Todesjahre 1542 für ſeinen Neffen Albrecht Scheurl niederſchrieb, den »Albrecht Dürer der Deutſche Apelles und kunſtreichſte Maler bei ſeinen Zeiten« am 3. Februar 1525 aus der Taufe gehoben hatte; indem er mittheilt: Dürers Wittwe Agnes, des frommen Hans Frey Tochter, ſtarb Sonntags den 28. December 4 Uhr Morgens 1539 bei fremden Hauswirthen [1]).

Erſt nach der gerichtlichen Schätzung des ganzen Inventares im Nachlaſſe Dürers und nach jener Erbtheilung vom 9. Juni 1530 konnte Frau Agnes daran denken, manchen nutzlos gewordenen Hausrath zu veräuſsern. Bei dieſer Gelegenheit nun ſollte Agnes, die sich gegen ihre Schwäger eben erſt ſo bereitwillig und freigebig erwieſen hatte, einen Fehlgriff begehen, der die ſchwerſten Folgen für ihren guten, bis dahin makelloſen Namen gehabt hat. Unter den Curioſitäten, welche Dürer ſo eifrig geſammelt hatte, befanden ſich auch verſchiedene Hirſchgeweihe und darunter ein beſonders ſchönes Paar, vielleicht dasſelbe, welches der Kurfürſt Friedrich der Weiſe Dürern verſprochen hatte, und daran ihn Dürer 1520 durch Spalatin mahnen lieſs mit dem Bedeut »er wolle zwei Leuchter daraus machen« [2]).

Wie für andere dem Städter ungewohnte Naturobjecte hatte man nämlich damals auch in Nürnberg eine beſondere Vorliebe für Hirſchgeweihe. Ein Zeugniſs dieſer Mode giebt u. a. ein gleichzeitiger Kupferſtich vom Nürnberger Meiſter M. Z. (Bartſch 15), wo ein Paar Geweihe an einem Hängeleuchter dargeſtellt ſind. Ein ganz ähnliches Beiſpiel aber iſt für uns von näher liegendem Intereſſe. Es iſt dies eine colorierte Federzeichnung Dürers in der Ambraſer Sammlung in Wien, datiert von 1513. Dieſelbe ſtellt eine Sirene vor, auf der Bruſt ein Wappenbild mit einem entwurzelten Bäumchen, in den Händen ein

1) Archiv für zeichn. Künſte, Leipz. IV. 26.

2) Dürers Briefe 44, 3.

anderes Bäumchen, das zu einem Leuchter umgewandelt iſt, und an den Schultern ſtatt der Flügel Damhirſchgeweihe [1]). Da nun das Birkenbäumchen das Wappen Pirkheimers iſt, ſo bleibt kein Zweifel, daſs die Zeichnung für Pirkheimer entworfen wurde. Daſs dieſer ein beſonderer Liebhaber ſolcher Geweihe geweſen, bezeugt auch das nach ſeinem Tode aufgenommene Inventar über ſein Vermögen, wo »die Hirſchen Gehurn, ſo am Gang herumgehangen ſind, um 25 Gulden [2])« angeſetzt werden, was immerhin auf eine ziemliche Anzahl ſchlieſsen läſst.

Wie aber die Leidenſchaft des Sammlers, zumal des gealterten, keine Grenzen kennt, ſo genügte ſich Pirkheimer dabei nicht; ſein Sinn ſtand ſtets nach neuen, vollkommeneren Exemplaren. Und ſo abſonderlich dies auch klingen mag, nichts im ganzen Nachlaſſe Dürers ſcheint ſo viel Anziehungskraft auf den grämlichen, kranken Rathsherrn ausgeübt zu haben, als jenes ſchöne Paar von Hirſchgeweihen. Als nun die Dürerin ohne Berückſichtigung ſeiner Wünſche dieſelben verkaufte, verſetzte ihn dies in einen jener Wuthanfälle, denen der reizbare, vollblütige Herr ſein Leben lang ſo oft unterlag. In der erſten Aufwallung ſeines Zornes muſs er jenen Brief an Johann Tſcherte, den kaiſerlichen Baumeiſter in Wien, geſchrieben haben, der wohl nie, wenigſtens nicht in gleicher Faſſung, an ſeine Adreſſe abgieng und ſich bloſs im Concept noch heute in Nürnberg auf der Stadtbibliothek befindet [3]). Aus dem Inhalte des langen, redſeligen Briefes geht deutlich hervor, daſs derſelbe nicht vor dem November 1530 abgefaſst ſein kann, alſo nur wenige Wochen vor dem Tode Pirkheimers, der am 22. December dieſes Jahres ſtarb. Schon ſeit einem Jahrzehnt war er von Fettleibigkeit und Podagra und endlich vom Stein ſo ſehr geplagt, daſs er nicht mehr gehen, ſondern bloſs reiten konnte und ſich bereits 1523 genöthigt ſah, ſeine Entlaſſung aus dem Rathe zu nehmen. Dazu nahm die kirchliche Bewegung, zu deren erſten Urhebern er mit Recht gezählt wird, einen ihm viel zu ſtürmiſchen Verlauf und bedrohte ſchlieſslich ſeine Familien- und Standesintereſſen. Trotz ſeines reichen Wiſſens und ſeiner ſeltenen Begabung war doch Pirkheimers Standpunkt nicht erhaben genug, um ihn von Seiten ſeiner perſönlichen Intereſſen unverwundbar zu machen. Abgeſtoſsen von der Neuerung, ohne wieder zum Alten zurückkehren zu können, verlor

1) Freih. v. Sacken, über Dürers Zeichnungen in der Ambraſer Sammlung, mit Abbildung in den Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion. Wien. VIII. Bd. 1863. S. 123.

2) Campe, Zum Andenken Wil. Pirkheimers, Nürnb. S. 46.

3) Abgedruckt bei Campe, Reliquien 162–171. Vergl. Thauſing, Dürers Hausfrau, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, IV. 81 ff.

der kranke Mann allen Halt; er zog ſich grollend zurück und vereinſamte vollends ſeit Dürers Tode immer mehr. Dieſer Schlag ſcheint ihn hart getroffen und ſeine Empfindlichkeit in hohem Grade geſteigert zu haben. Dies mufste ſelbſt der harmloſe Eoban Heſſe an ſich erfahren, deſſen freundſchaftliche Zuſendungen Pirkheimer längere Zeit blofs deshalb ignorierte, weil ihm hinterbracht worden war, dafs ſich der Poet irgendwo ungünſtig über ihn geäufsert habe. In dieſer verdüſterten Einſamkeit mag Pirkheimer allerlei kleinem Tand noch mehr Intereſſe zugewendet haben, als früher, wie es ja oft zu geſchehen pflegt, dafs bedeutende Geiſter in der Neige ihrer Kräfte auf kindiſche Spiele verfallen.

In der That hatte der merkwürdige Brief an Tſcherte keinen anderen Zweck, als ſich für die Hirſchgeweihe Dürers, die ihm entgangen waren, Erſatz zu verſchaffen. Das Lächerliche dieſer Leidenſchaft mochte Pirkheimer ſelbſt fühlen, indem er ſein weitläufiges Anſuchen mit den Worten einleitet: »Wie wohl ihr achten mögt, dafs mir gar wenig an dergleichen Dingen gelegen iſt.« Er thut dann ſo, als hätte ihm Herr Hartmann die Hirſchgeweihe, für deren Uebermittelung er ſich Tſcherte zum Danke verpflichtet glaubte, förmlich aufgenöthigt. Mit dieſen iſt er aber ganz unzufrieden, wie er eines weiteren erklärt; »wiewohl ich etliche habe, hätte ich doch gern gar ein ſchönes und groſses, wie ich deren welche hier weifs« — in Nürnberg nämlich, die möchte er dann faſſen und auf ſeinen Söller hängen laſſen. Nun hatte ihm ein aus Wien zurückkehrender Landsknecht weis gemacht, dafs er dort ſolche Prachtexemplare geſehen habe: »wo es möglich wäre, ein hübſch oder zwei zu bekommen, wären die mir um kein Geld zu theuer!« Bei wem er aber in Nürnberg jene hiſtoriſchen Hirſchgeweihe geſehen, iſt unſchwer aus der folgenden Stelle zu erſchlieſsen, mit der er endlich herausrückt: »Albrecht (Dürer) hat auch »etliche Gehurn gehabt, und unter denſelben gar ein ſchönes, welches ich gern gehabt hätte, aber ſie (die Frau nämlich) hat ſie heimlich, um einen Spott ſammt anderen ſehr ſchönen Dingen hinweg gegeben.« Darum alſo der maſsloſe Zorn gegen die arme Agnes.

Dafs es ſich bei dem langen Briefe wirklich nur um jene Bagatelle handelt, und alles Andere blofs gelegentlich mitläuft, wird Jedem klar, der den Wortlaut bis zum Ende verfolgt und nicht blofs die Einleitung lieſt. Die erſte Aufgabe hiſtoriſcher Kritik iſt aber, jedes Zeugnifs auf die Motive des Berichterſtatters zu prüfen. Es frägt ſich nicht blofs, ob der Gewährsmann die Wahrheit ſagen konnte, auch ob er ſie ſagen wollte. Seine Parteiſtellung, ſein Charakter, ſeine

momentane Stimmung kommen dabei in Betracht, und alles das ſpricht laut gegen die leidenſchaftlichen Invectiven Pirkheimers.

Seit Dürers Tode waren zwei und ein halbes Jahr verfloſſen. Die Ereigniſſe vor dieſem Zeitraume ſtanden ſomit nicht mehr ſo friſch vor ſeinen Augen, wohl aber muſs die Verweigerung der gewünſchten Hirſchgeweihe neueſten Datums geweſen ſein. Frau Agnes ahnte gewiss nicht, welches folgenſchwere Ungewitter ſie durch die, vielleicht gar nicht ſo abſichtliche Umgehung Pirkheimers über ihren Namen heraufbeſchworen hat. Dieſer findet im Briefe an Tſcherte gleich eingangs Veranlaſſung, von Dürers Tode zu ſprechen, weil er bloſs der Rückſicht auf den gemeinſchaftlichen Freund die Gefälligkeit des ihm ferner ſtehenden Baumeiſters zu verdanken glaubt. Den folgerichtigen Uebergang zur Hauptſache, dem Wunſche nach Hirſchgeweihen, bietet die indirecte Urheberin dieſes ungeſtillten Verlangens, Dürers Hausfrau. Ueber ſie ergieſst er nun die volle Schale ſeines Zornes, und was könnte er dem Freunde Dürers wohl Aergeres von ihr berichten, als daſs ſie die Schuld an deſſen vielbeklagtem Tode trage; dies thut er denn auch mit verſchiedenen Variationen in dem Abſatze nicht weniger als viermal.

Wenn es mit dem bekannten Lügenrecepte ſeine Richtigkeit hat, daſs man im Uebertreiben nicht zu weit gehen dürfe, um noch Glauben zu finden, ſo hätten uns in Pirkheimers Anklage ſchon die allgemein menſchlichen Unwahrſcheinlichkeiten und manche Widerſprüche ſtutzig machen ſollen. Hauptſächlich beziehen ſich die Anſchuldigungen doch nur auf die letzte Zeit vor Dürers Tode. Wir wollen die wichtigſten heraus greifen. Sie ſoll Dürern »dermaſsen gepeinigt haben, daſs er ſich deſto ſchneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedorrt wie ein Schaub; durfte auch nirgends keinen guten Muth mehr ſuchen, oder zu den Leuten gehen.« Unter »den Leuten« meint Pirkheimer doch vor allen ſich ſelbſt; daſs nun Dürer noch 1526 an ſeinen Gaſtereien regelmäſsig theilnahm, wiſſen wir von Melanchthon. Sollte ihn die Frau ſpäter, als er kränker wurde, wirklich davon abgehalten haben, ſo erfüllte ſie nur ihre Pflicht. Das ſoll ſie jedoch nur aus Geiz und Habſucht gethan haben: »Zudem hat ſie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit hart gedrängt bloſs darum, daſs er Geld verdiene und ihr das lieſse, ſo er ſterbe. Denn ſie hat allweg verderben wollen (d. h. geglaubt verhungern zu müſſen), wie ſie denn noch thut, obwohl ihr Albrecht bis in die ſechs Tauſend Gulden Werth hinterlaſſen hat.« Pirkheimer ſcheint hier den an Dürers Brüder herausgezahlten Theil der Erbſchaft bereits in Abſchlag zu bringen. Er konnte ſomit wiſſen, daſs die Dürerin bei dieſem entſcheidenden Anlaſſe ganz

andere, als die von ihm geſchilderten Eigenſchaften an den Tag gelegt hatte. Und gegenüber dieſer urkundlich beglaubigten Thatſache kann ſich Pirkheimer nicht einmal auf eigene Beobachtung berufen, da er weiter unten geſteht: »er habe ſie ſeit Dürers Tode nie geſehen.«

Was wir aber von Dürers Beſchäftigung in den letzten Jahren ſeines Lebens wiſſen, ſtimmt wenig zu Pirkheimers Angaben. Wir werden ſehen, daſs Dürers Thätigkeit damals ſchon längſt nicht ſowohl dem Erwerb, als dem gemeinen Nutzen, ſeiner Ruhmbegier und ſeinen literariſchen Studien gewidmet war, über deren Einträglichkeit ſich die Frau wohl keinen Täuſchungen hingeben konnte. Wenn Pirkheimer von jener Zeit noch berichtet, »er habe ſie ſelbſt oft wegen ihres argwöhniſchen, ſträflichen Weſens gebeten und ſie gewarnt; auch ihr vorgeſagt, was das Ende hievon ſein würde, aber damit habe er nichts anderes als Undank erlangt«, so verräth dies nur einen alten Haſs zwiſchen der Gattin und dem Freunde, der bei dem geringfügigſten Anlaſs in helle Flammen ausbrechen konnte und unter dem Dürer allerdings auch gelitten haben mag. Ganz paradox aber klingt die darauf folgende Begründung: «Denn wer dieſem Manne wohl gewollt und um ihn geweſen, dem iſt ſie feind worden, was wahrlich den Albrecht auf's Höchſte bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat.« Der Gegenſatz zwiſchen der ſittenſtrengen, vielleicht auch etwas beſchränkten Bürgersfrau und dem patriziſchen Lebemann genügt ja vollſtändig zur Erklärung ihres Zwieſpaltes. Was die Vorwürfe über die Schädigung von Dürers Geſundheit anbetrifft, ſo mögen dieſelben ganz gegenſeitig geweſen ſein; und wer weiſs, ob die Dürerin nicht gerade aus ſolchen Gründen Urſache hatte, den vornehmen Freund, der die Geſellſchaft des kränklichen Gatten nicht entbehren konnte, mit ſcheelen Augen anzuſehen. Kaum aber hätte ſie ihm gleicherweiſe vergelten können, was er ihr inmitten ſeines Haſſes und Widerwillens doch zugeſtehen muſs, indem er ſagt: »Es ſind ja ſie und ihre Schweſter nicht Bübinnen, ſondern, wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen.«

Das böſe Zeugniſs Pirkheimers über den Charakter der Dürerin wird durch den ferneren Inhalt des Briefes an Tſcherte vollends abgeſchwächt. Er erſcheint darnach mit der ganzen Welt, wie mit ſich ſelbſt zerfallen. Ueber alle Dinge mit Ausnahme jener Hirſchgeweihe ſpricht er nur mit Miſsvergnügen und kleinlicher Gereiztheit. Von den grauſamen Türken kommt er auf die uneinigen Chriſten und deren Fürſten und Herren »aber davon iſt nicht gut zu ſchreiben.« Dafür büſsen die evangeliſchen Landsknechte für ihre ſchlechte Haltung bei der Türkenbelagerung Wiens im Vorjahre, und ſeine ganze Erbitterung

kehrt ſich ſchliefslich gegen die Anhänger der neuen Kirchenlehren, ohne dafs aber die Hüter der alten verſchont bleiben — »ſo man zuſieht, hat ſich die Sach alſo geärgert, dafs die evangeliſchen Buben jene Buben fromm machen« (d. h. fromm erſcheinen laſſen.) Dabei redet er nicht etwa Tſcherte zu Gefallen; im Gegentheil ſetzt er bei dieſem eine freiere kirchliche Geſinnung voraus und verſieht ſich deſſen, mit ſeinen Worten Befremden zu erregen; daher auch immer wieder die Betheuerung der Wahrheit ſeiner Ausſagen. Alle Zeitverhältniſſe werden ſchwarz in ſchwarz gemalt, dafs auch kein lichter Flecken bleibt. Mit ſcheuen Seitenblicken auf die bäuerlichen und communiſtiſchen Beſtrebungen der Zeit beklagt er insbeſondere die Nürnberger Zuſtände und das Gebahren des dortigen Rathes: »davon wäre viel zu ſchreiben.« Schliefslich verwahrt er ſich aber wieder gegen die Zumuthung, als ſtelle er ſich hiermit auf den traditionellen Standpunkt von Papſt und Kaiſer. Er ſieht die Nothwendigkeit einer Beſſerung der kirchlichen Zuſtände wohl ein, erwartet dieſelbe aber am wenigſten von den Sectierern: »Gott behüte alle frommen Land und Leute vor ſolcher Lehre, denn wo die hinkommt, da kann kein Fried, Ruh noch Einigkeit ſein!«

So ſchreibt der Mann, der mit Recht zu den wirkſamſten Vorläufern der Reformation gezählt wird, der zehn Jahre früher mit Lazarus Spengler in die Bannbulle gegen Luther mit einbegriffen worden war. Nun am Rande des Grabes verläugnete er nicht blofs ſeine ganze frühere Richtung, ſondern auch den Freund und Leidensgenoſſen jener Tage. Denn es iſt niemand anders als der Rathſchreiber Lazarus Spengler, der mit der Dürerin das Schickſal theilt, in jenem Briefe an Tſcherte verläſtert zu werden. Von ihm ſchreibt Pirkheimer: »Ich wollte, Ihr ſolltet wiſſen, was der Mann für Händel treibt; Ihr würdet Euch nicht genug verwundern können, wie ſich in einem Menſchen Worte und Werke ſo widerſprechen konnten. Denn wiewohl er auch Büchlein ſchreibt und ausgehen läſst, handelte er doch daneben — wie ſich das eigentlich zu ſeiner Zeit erfinden wird. Er iſt einſt mein und Albrechts ſeligen gar guter Freund geweſen, es iſt mir auch Gutes von ihm geſchehen; aber zu unſer beider Nachtheil haben wir ihn ſo erkennen gelernt, dafs wir beide ſeiner müſsig geſtanden ſind« [1]).

In wiefern Pirkheimer berechtigt war, auch hier im Namen Dürers zu ſprechen und dem Todten ſeinen Groll gegen den einſt gemeinſamen »Freund und Bruder« [2]) zuzuſchreiben, läſst ſich ſchwerlich

1) Campe, Reliquien 169. Dafs dieſe Worte keineswegs auf Oſiander, wie Murr u. Campe meinten, ſondern nur auf Spengler ſich beziehen können, hat mir Lochner brieflich überzeugend nachgewieſen.

2) Dürers Briefe 174, 15.

erweiſen. Sind aber ſchon die allgemeineren Urtheile dieſes Berichtes mit der größten Vorſicht aufzunehmen, um wie viel mehr gilt dies von den Perſönlichkeiten, die unmittelbar zur Verſtimmung des Schreibers beigetragen haben. Wie ſehr er vom Haſſe gegen Spengler und die Dürerin beſeſſen war, verräth noch ein ganz geringfügiger Umſtand. Im Rande des Briefconceptes finden ſich nämlich an zwei Stellen Gloſſen, die nichts anderes als Federproben zu ſein ſcheinen, in denen aber zweimal deutlich der Name »Spengler«, ein andermal: »uxor«, darunter »Henker« zu leſen iſt. Zugleich auch ein Beweis mehr dafür, daſs Pirkheimer bei der obigen Stelle nur an Spengler dachte.

Denken wir uns nun einmal den Fall, wir hätten von allen in dieſem Briefe berührten Ereigniſſen und Verhältniſſen keine anderen Nachrichten, an denen wir die Angaben Pirkheimers prüfen könnten; geſetzt, wir wären bloſs auf die Ueberlieferung dieſes Schriftſtückes angewieſen, welche Vorſtellung müſsten wir uns darnach vom Zeitalter der Reformation, von Lazarus Spengler und von Pirkheimers geſchichtlicher Stellung machen? Wenn wir es aber ſo natürlich finden, dieſe ganz einſeitige und gehäſſige Behandlung der Zeit- und Perſonenfragen an anderen Geſchichtsquellen zu berichtigen, dann dürfen wir doch auch bei den Ausfällen gegen die Dürerin keine Ausnahme machen. Auch abgeſehen von den eingeſtandenen Urſachen einer beſonderen Parteilichkeit des Briefſtellers, ſind wir nicht berechtigt, aus einer ganzen Kette von notoriſch ſchiefen und falſchen Urtheilen gerade eines herauszugreifen und für bare Münze zu nehmen. Noch ungerechter aber iſt es, wenn man einem ſo verdächtigen Zeugniſs rückwirkende Kraft einflöſst und andere ganz indifferente Nachrichten darnach ausdeutet. Und das iſt geſchehen, indem man dasjenige, was Pirkheimer von der letzten Zeit der Ehe Dürers behauptet, ohne allen Grund auf deren ganze Dauer ausdehnte und ſogar Dürers eigene Worte zur Begründung der ſo geſchaffenen Poſſe miſsbrauchte.

Dem gegenüber muſs nun feſtgeſtellt werden, daſs die vielfach ausgeſchmückte Sage von Dürers Xanthippe auf keiner urſprünglichen Volkstradition beruht, ſondern eine auf literariſchem Wege erſt in ſpäteren Jahrhunderten verbreitete literariſche Fabel iſt. Der Brief an Tſcherte iſt die einzige Quelle dafür, und aus dieſer ſind alle ſpäteren Ausſagen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hergeleitet, ſoweit ſie nicht als offenbare Erfindungen erſcheinen. Das eigenhändige Concept Pirkheimers und eine faſt ebenſo alte Copie des Briefes befanden ſich ſtets im Privatbeſitze zu Nürnberg, wo man ſich fortan am meiſten mit Dürer beſchäftigte und leicht in das Schriftſtück Einſicht nehmen konnte. In die Oeffentlichkeit gelangte aber jenes Bruchſtück über

die Dürerin zuerſt durch Joachim von Sandrart [1]) und zwar mit folgendem Titel und Eingang: »Extrakt eines Schreibens Herrn Georg Hartmanns an Herrn Büchler.« »Das an mich abgegangene Schreiben habe ich empfangen, in welchem Ihr mein nicht allein in Gutem gedenkt u. ſ. w.«, während es im Anfange von Pirkheimers Brief an Tſcherte heiſst: »mir hat unſer guter Freund Herr Jörg Hartmann ein Schreiben, durch Euch an ihn gethan, angezeigt, in welchem Ihr mein nit allein etc.« Im übrigen ſtimmen beide Texte mit mehr oder weniger Leſefehlern ganz überein. Ob es Miſsverſtändniſs war, ob Abſicht, daſs Sandrart den Namen des Nürnberger Mathematikers Georg Hartmann aus der Einleitung des Briefes in den Titel hinaufzog und ihn damit zum Autor desſelben machte, kann uns hier gleichgiltig ſein; jedenfalls ergab ſich daraus eine glänzende Beſtätigung des Romans, den er eben zuvor ſeinen Leſern aufgetiſcht. Aus Zeichnungen Dürers, die er im Kunſtcabinete des Kaiſers geſehen hatte, und auch wohl durch mittelbare Kunde von deſſen Tagebuch wuſste Sandrart von der Niederländiſchen Reiſe unſeres Meiſters. Auf dieſen Grundlagen läſst er nun ſeiner Phantaſie freies Spiel. Wir werden eines Genauern belehrt, daſs Dürer jene Reiſe nach den Niederlanden insgeheim und auf den Rath ſeiner Freunde, beſonders Pirkheimers, bloſs deshalb unternommen, um ſeinem keifenden garſtigen Weibe zu entfliehen, dasſelbe in heilſamen Schrecken zu verſetzen und von ſeiner Bösartigkeit zu heilen. Darob in Verzweiflung, überläuft ſie Pirkheimern mit Bitten und Verſprechungen; dieſer vermittelt, nachdem er ihr einen ernſtlichen Verweis ertheilt, Dürers Rückkehr; doch läſst die Frau darauf nicht von ihrem Unweſen, und verurſacht ſo den frühzeitigen Tod des guten Mannes. Das ganze Märchen iſt aus jenem Brieffragmente und zum Theil mit wörtlicher Benutzung desſelben zuſammengebraut.

Die Auffindung des Niederländiſchen Tagebuches, aus welchem hervorgieng, daſs Dürer jene Reiſe in Geſellſchaft ſeiner Frau und im beſten Einvernehmen mit derſelben unternommen habe, entzog zwar jener Fabel allen Boden. Aber Sandrarts Roman hatte zu wohl gefallen, als daſs man darum auf ſeinen Inhalt verzichtet hätte; vielmehr ſuchte man denſelben für die Venezianiſche Reiſe von 1506 zu retten, die Dürer ja wirklich allein gemacht hatte. Man ſuchte nun in ſeinen Briefen an Pirkheimer eifrig nach ſolchen Stellen, denen man den entſprechenden Sinn zur Verdächtigung der Frau unterlegen konnte. Doch wäre man damit kaum zum Ziele gelangt ohne Verwechslung der Dürerin mit einer

1) Teutſche Akademie 1675. I. S. 229.

anderen Perſon, deren Familienname »Rechenmeiſterin« ſich gleich ſo gut zu einer ſpottweiſen Bezeichnung der geizigen Frau eignete.

In den bekannten Briefen aus Venedig neckt Dürer nämlich ſeinen Freund fortwährend mit ziemlich derben Anſpielungen auf Frauen oder Mädchen, auf welche der damals noch junge, lebensluſtige und ſelbſtgefällige Wittwer ein beſonderes Augenmerk haben mochte oder mit denen er irgendwie in Beziehungen ſtand. Er bezeichnet dieſelben theils mit vollen Namen, theils mit deren Abkürzung, theils auch durch gezeichnete Bilder von Gegenſtänden, die an die Namen anklingen, ſo z. B. die Roſentalerin und die Gärtnerin, denen dann die Zeichnung einer Roſe und einer Gerte entſprechen, die wir am Schluſſe des Capitels anfügen. Am meiſten aber läſst er ſich im Scherz über ein Frauenzimmer aus, das er einmal »unſere«, das anderemal »Eure Rechenmeiſterin« nennt unter Beifügung der unten folgenden weiblichen Fratze. Da nun Rechenmeiſter [1]), ſo gut wie Roſentaler und Gärtner, ein im damaligen Nürnberg vorkommender Familienname iſt, ſo iſt wohl ſicher nichts anderes dahinter zu ſuchen. Dies bezeugt auch die Zuſammenſtellung jener Damen in der Anreihung der Abkürzungen: »die Rech. die Ros. die Gärt.« u. a. [2]). Darnach verbietet es ſich aber von ſelbſt, in dieſer »Rechenmeiſterin« und der ihr gewidmeten Carricatur fürder Dürers Frau erkennen zu wollen.

Indeſſen dürfen wohl auch die, allerdings derben Späſse, welche ſich Dürer über jene anderen Frauen erlaubt, nicht ſo wörtlich genommen werden, wie ſie uns heutzutage in ihrer Vereinzelung erſcheinen. Der Ton der Zeit, rauhe Männerart und launiger Uebermuth des Schreibers mögen den meiſten Theil daran haben; indeſs die angezogenen Namen vielleicht ganz unbeſcholtenen Perſonen angehören [3]). Nicht wohl anders können wir dies z. B. von der wiederholt genannten Roſentalerin vorausſetzen, denn die Roſentaler waren eine angeſehene Familie in Nürnberg; ſie waren zwar nicht rathsfahig, wurden aber doch zu Aemtern gezogen und heiratheten in das Patriziat, bis ſie im dreiſsigjährigen Kriege mit Hasdrubal, dem Sohne Hannibals, ausſtarben [4]). Das von Pirkheimer umworbene Mädchen

1) Ueber dieſe Familie, welche auch und wohl urſprünglich Neſſinger heiſst, Lochners Nürnberger Chronik, Mscpt. im Stadtarchiv von Nürnb Vergl. Tuchers Baumeiſterbuch, Bibl. des liter. Vereins 1862. Band 64, S. 151, 2; 264, 25.

2) Dürers Briefe, 20, 15 mit Anmerkung.

3) Dafür ſpricht auch die Stelle, Dürers Briefe 21, 10, aus der hervorgeht, daſs Pirkheimer auch Dürers Frau bei ſeinen unflätigen Scherzen nicht verſchonte. Die derbe Art, in welcher Dürer die ſcherzhaft gemeinte Drohung erwiedert, zeugt wohl von ſeinem Ehrgefühl, beweiſt aber gar nichts gegen die Frau, welche Pirkheimern jedenfalls damals noch nicht ſo abſcheulich vorgekommen ſein muſs.

4) Mittheil. Lochners.

wird wohl ein Glied dieſer Familie geweſen ſein; und Dürer traut ja dem Freunde damals Heirathsgedanken zu [1]). Noch hat ſich uns ein Medaillon aus Perlmutter erhalten, das aus dem Schmuckkäſtchen jenes Mädchens zu ſtammen ſcheint, und das darum neben ſeinem Kunſtwerthe hier einiges hiſtoriſche Intereſſe in Anſpruch nimmt. Es zeigt auf der Vorderſeite eine Frau in der Tracht der Zeit, die einem auf ſie zulaufenden Kinde die Arme entgegenſtreckt, darüber eine Bandrolle mit der gothiſchen Schrift: „Mutterlin las mich dir befolhen ſin“. Auf der Rückſeite aber iſt neben einem Wappen mit einer Lilie die Inſchrift eingegraben: »*Agnes Roſentalerin. Ein gar hulfreich' Schutz in jedweder Betrubniſs. Der ehr- und tugendbar Jungfraw*«. Darüber merkwürdigerweiſe gerade die Jahreszahl 1506 [2]).

Alles das dürfte geeignet ſein, uns in der Benützung der wenigen Nachrichten über die, Dürer und Pirkheimer naheſtehenden Frauen die gröſste Vorſicht aufzuerlegen. Bei keinem Volke iſt der Gegenſatz der Geſchlechter ſo ſtark ausgebildet, als bei den Deutſchen. Das deutſche Weib begleitet den Mann nicht — wie etwa das romaniſche — in das Geräuſch des Marktes; ſie ſammelt ihre Verdienſte nur mittelbar in der häuslichen Thätigkeit. Ihr Anwerth beruht auf dieſem ſtillen Wirken. Leicht heftet ſich darum der böſe Leumund an jedes Heraustreten in die Oeffentlichkeit, und geſchähe dies auch nur an der Hand eines berühmt gewordenen Gatten. Dies Schickſal traf denn auch das Andenken von Dürers Frau. Durch das ungeſchichtliche Zerrbild, das man von ihr entwarf, ward in die Biographie des Meiſters ein häſslicher Zug hineingetragen, dem man zu viel Wichtigkeit überhaupt, und insbeſondere einen durch nichts beglaubigten Einfluſs auf ſeine Kunſtthätigkeit eingeräumt hat.

Den wahren Urſprung jener Ueberlieferung und die trübe Quelle, aus der ſie ſtammt, haben wir nun kennen gelernt. Dürer ſelbſt hat ſich nirgends auch nur mit einer Silbe über ſeine Frau beklagt oder einer Unzufriedenheit mit ihr Ausdruck gegeben, und ebenſo wenig thut das irgend einer ſeiner Freunde bei ſeinen Lebzeiten. Nach ſeinem Tode aber hat Agnes das Andenken ihres Gatten geehrt, indem ſie über einen ſehr namhaften Theil ihres Vermögens in ſeinem Sinne und zu Gunſten ſeiner Brüder verfügte. Die Anklage Pirkheimers, welche doch vornehmlich in der Behauptung ihres Geizes, ihrer Geld-

1) Dürers Briefe 10, 3.

2) Das Wappen könnte ſymboliſch ſein oder auf den Geber hinweiſen, da es von dem Wappen der Familie — in ſchwarzem Felde ein weiſser Sparren mit 3 rothen Roſen, darunter ein goldener, ſechseckiger Stern — abweicht. Ich verdanke den Fund der Reliquie, die ſammt der alten Silberfaſſung 59 Millimeter im Durchmeſſer hat, meinem Freunde Cuſtos Fr. Lippmann.

gier gipfelt, fällt gerade in dasfelbe Jahr und fteht fomit in offenem Widerfpruche mit urkundlich beglaubigten, gleichzeitigen Thatfachen. Auch abgefehen von feinen fonftigen Beweggründen läfst fchon diefer Umftand das vereinzelte Zeugnifs als fehr bedenklich erfcheinen. Allerdings läfst fich auch keine andere ausdrückliche Lobeserhebung der Dürerin jenem Tadel gegenüberftellen; aufser die oben von Melanchthon angeführte, und diefe bezieht fich merkwürdigerweife gerade auf einen Act feltener Freigebigkeit.

Wir werden daher bei diefem Zwiefpalt der Zeugniffe gut thun, Dürers Ehe weiterhin nicht als ein ausnahmsweifes und unerhörtes Mifsverhältnifs anzufehen, fondern als etwas fo Gewöhnliches und Alltägliches, wie er felbft aus feinen Schriften und Zeichnungen es erfchliefsen läfst. Mit der unhaltbar gewordenen Sage von Dürers Künftlerelend verliert auch die ganze Komödie von feinem geizigen Weibe ihren richtigen Boden; es ziemt uns vielmehr, die treue Lebensgefährtin des Meifters mindeftens durch ein beredtes Schweigen zu ehren.

VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher.

» . . . hab auch grofsen fchaden erlitten
. . . mit knechten, die nit rechnung theten.«
Dürer.

Nach feiner Heimkehr von der Wanderfchaft richtete Dürer wohl gleich im väterlichen Haufe »unter der Veften« feine Werkftatt ein, und dort wohnte er auch in den darauffolgenden fünfzehn Jahren mit feiner jungen Frau [1]). Einer befonderen Befugnifs zur Ausübung der Malerei bedurfte es in Nürnberg nicht [2]), und damit entfällt felbftredend Sandrarts Fabel von Dürers Meifterftück. Wenn Dürer fein Leben lang von raftlofer Arbeitsluft befeelt war, fo mochte fein Schaffensdrang insbefondere damals, beim Beginne feiner Künftlerlaufbahn in ihm rege gewefen fein. Nicht leicht aber ward ihm, wie die Verhältniffe daheim lagen, die Gelegenheit zur Entfaltung feiner Kraft im gröfseren Mafsftabe, und Jahre mühevollen Ringens mufsten vorangehen, bevor feine Kunft eines allgemeinen Rufes genofs. Dabei galt es, nicht blofs feinen kleinen Hausftand zu erhalten; auf ihm laftete auch noch die Sorge für feine greifen Eltern, feine unmündigen Gefchwifter. Wenn Aufträge auf ein oder das andere Altarwerk an den Anfänger gelangten, fo gefchah es wohl unter Bedingungen, die eine gröfsere Vertiefung in die Arbeit, eine forgfältige eigenhändige Ausführung kaum geftatteten. Die Zeit und die Kraft der heifchenden Gefellen mufsten zu Rathe gehalten werden, wenn der junge Meifter auf gut bürgerlich dabei leben wollte. Und fo fehen wir denn Dürer in feinen früheften gröfseren Malereien zumeift der flüch-

1) Beweis dafür die Art, wie Dürer den Tod des Vaters i. J. 1502 erzählt, oben Seite 112.

2) Siehe oben S. 20.

tigen, handwerksmäfsigen Uebung Wolgemuts und feiner übrigen Kunftgenoffen folgen. Die trefflichen Entwürfe oder Umriffe werden den »Knechten« überantwortet, ohne viel Rückficht darauf zu nehmen, was deren Ausführung Gutes daran übrig läfst. Von diefem Gefichtspunkte müffen die frühen kirchlichen Gemälde, die aus Dürers Werkftatt hervorgiengen, unterfucht und beurtheilt werden, foweit uns diefelben überhaupt bekannt und erhalten find.

Zum Glück befitzen wir aber noch ein Altarwerk, das in der erften Zeit nach feiner Heimkehr entftanden und unter dem Eindrucke, in dem Auffchwunge feiner Reifeerinnerungen ganz von feiner Hand ausgeführt zu fein fcheint. Nach dem ausgezeichneten Orte feiner Aufbewahrung nennen wir das bisher wenig beachtete, grofse Triptychon den Dresdener Altar [1]).

Es ift in Waffer- oder Leimfarben unmittelbar auf die feine Leinwand gemalt in jener rafcheren Technik, die nicht blofs den deutfchen Meiftern, fondern auch Mantegna und den ihm nachfolgenden Veronefern geläufig war. Das Mittelbild zeigt die Madonna in halber Figur mit länglichem Antlitz von feinen, fpitzen Formen, in blauem Gewande und weifsem Schleier, linkshin gewandt und das Chriftkind anbetend, welches fchlafend auf einem Kiffen vor ihr liegt, und dem ein Engelein, von rückwärts gefehen, mit einem Wedel zufächelt oder die Fliegen abwehrt. Rechts daneben fteht ein Pult mit einem deutfchen miniierten Gebetbuche. Ueber dem Haupte Mariens halten zwei fchwebende Engel eine Fürftenkrone aus gothifierendem Flechtwerk, mit Perlen befetzt. Im Mittelgrunde des perfpectivifch anfteigenden Gemaches find zwei andere Engelknaben mit deffen Säuberung befchäftigt, indem der eine links Waffer ausfprengt, der andere rechts auskehrt. Hinten in einer Nebenftube fieht man den heil. Jofeph bei der Arbeit. Der Umftand, dafs zwei oben fchwebende Engel halb weggefchnitten find, verräth, dafs das Bild wegen Befchädigung der Ränder verkleinert wurde, was bei der geringen Dauerhaftigkeit diefer Technik leicht erklärlich ift. Im Uebrigen ift die forgfältige Malerei gut genug erhalten. Erfindung und Formengebung zeigen ein eigenthümliches Gemifch von flämifcher Strenge und italienifcher Freiheit. Die Draperien zeigen fcharfe, kantige Brüche; das fchlummernde Chriftkind ift in Lage und Ausdruck italienifch, indefs die Füfschen nach flämifcher Art heraufgebogen find. Zumal die dienenden Engelkinder find in ihren freien, etwas gefpreizten Stellungen und in ihren völligen, fcharf unterfchnittenen Formen fprechende Zeu-

1) K. Galerie II. Stock. Nr. 1726. Kam 1687 aus der Schlofskirche von Wittenberg.

gen eines mantegnesken Einfluſſes. Ihr Thun und Treiben und der Ausblick, den das Fenſter zur Rechten auf ein deutſches Gehöfte mit Bäumen und einem Leiterwagen gewährt, bilden bereits ein Vorſpiel jener gemüth- und weihevollen Häuslichkeit der heiligen Familie, durch deren Schilderung der Meiſter des »Marienlebens« unſterblich geworden iſt.

Noch bedeutender erſcheinen die beiden, zu dieſem Bilde gehörigen Flügel. Der linke zeigt den heil. Einſiedler Antonius in einem groſsen Buche leſend, eine lebensgroſse Halbfigur in blauem Gewande. Der mächtige, ernſt und geſammelt herabblickende Greiſenkopf und die gewaltigen, knorrigen Hände ſind von ſo groſsartiger Naturwahrheit, daſs das ſorgfältig behandelte Beiwerk, der Engel mit der Roſenkrone und die ſanften kleinen Ungeheuer, dagegen kaum in Betracht kommen. Die nackte Halbfigur eines Betenden mit ſchmerzhaftem Ausdrucke auf dem rechten Flügel ſoll St. Sebaſtian ſein[1]). Die zeichnend behandelte Anatomie hat zwar etwas Hartes, Felſenartiges, iſt aber getreu und ohne Vorbehalt von der Natur abgeſchrieben. Die Haare fallen in einzelnen Striemen herab, wie bei manchen venetianiſchen Frauenfriſuren. Doch iſt offenbar ein deutſches Modell benutzt; ja es iſt dies vielleicht ſeit van Eyck der erſte lebensgroſse Act, der diesſeits der Alpen nach der Natur gebildet wurde. Auch das Beiwerk dieſes beſonders wohlerhaltenen Flügels: ein Glas Waſſer mit Wieſenblumen darin, ein Stück Brod und der Durchſchnitt eines halben Apfels, ſind ungemein ſorgfältig ausgeführt. Am deutlichſten erkennt man den Meiſter an den oben ſchwebenden Engeln, deren freilich wenig belebte Köpfe den ſpäteren Kindertypus Dürers bereits vollſtändig ausgebildet zeigen; z. B. das Köpfchen rechts über der Schulter Sebaſtians und das lachende mit dem Korallenhalsband links.

Der Dresdener Altar ſtammt aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg, was unſere Zuverſicht in deſſen Authenticität nur erhöhen kann. Denn Scheurl erwähnt bereits im Jahre 1506 drei Altartafeln Dürers, als in jener Kirche, nahe bei der Kanzel aufgeſtellt[2]). Da über die beiden anderen Werke Dürers, die hier gemeint ſind, kein Zweifel beſteht, ſo kommt vielleicht noch eine andere, weniger genaue Nachricht in Betracht, nach welcher ſich daſelbſt unter den Gemälden Dürers eine »Maria mit mehreren Engeln« und »der heilige Joſeph«

1) Oder deutet das Fehlen jedes Pfeiles und der angeſchnittene Apfel auf Adam?

2) Chr. Scheurl, Libellus de laud. Germ.: »Decorant etiam sacellum omnium Sanctorum Vitembergae (prope ambonem) tres huius tabulae: cum illis tribus operibus, quae Apelles se fecisse putabat, certantes.«

befunden haben ſoll [1]). Ob der Dresdener Altar bereits auf Beſtellung des Kurfürſten Friedrich des Weiſen von Sachſen gemalt oder bloſs nachträglich von ihm erworben wurde, läſst ſich nicht feſtſtellen. Beides iſt möglich, da ſich Friedrich ſeit October 1494 bis Juni 1501 wiederholt in Nürnberg aufhielt [2]). Der erſtere Fall wird aber wahrſcheinlich, ſeitdem wir die Beziehungen Dürers zu ſeinem ſteten Gönner, dem Kurfürſten, ſchon bis in den Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen können.

Die Anhaltspunkte dafür giebt uns der St. Veiter Altar, der einige Jahre ſpäter offenbar für den Kurfürſten Friedrich gemalt wurde, da ſich die kurſächſiſchen Wappen auf ſeinen Flügeln befinden. Das groſse Altarwerk befand ſich bis vor kurzem in der Hauskapelle des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Wien, von wo es in die Sommerreſidenz des Erzbiſchofs nach Ober-St. Veit bei Wien übertragen wurde. Es ſtammt vermuthlich und höchſt wahrſcheinlich ebenfalls aus Wittenberg. Durch die Zeit und mehr noch durch eine moderne Reſtaurierung hat es ſehr gelitten. Aber auch ſonſt zeigt es nicht mehr die groſsartige Auffaſſung und die feine Durchführung des Dresdener Altares. Es iſt ein Schulbild der gewöhnlichen, oben bereits gekennzeichneten Art. Das Hauptbild iſt eine ungemein belebte Kreuzigung Chriſti mit an die ſechzig Figuren, darunter ein Dutzend Krieger zu Pferd; im Hintergrunde Jeruſalem an der Seeküſte. Die Originalzeichnung dazu, auf grauem Grunde mit der Feder emſig ausgeführt und mit dem Pinſel weiſs aufgehöht, befindet ſich im Muſeum zu Baſel und trägt in der Mitte unten die eigenhändige Schrift: »Albertus Dürer 1502«, wodurch das Werk datiert wird. Die Flügel des Altares, jetzt auseinandergeſägt, zeigten im Inneren links die Ausführung zur Kreuzigung, rechts Jeſus als Gärtner vor Magdalena; an den Aufsenſeiten die lebensgroſsen Heiligen Sebaſtian und Rochus und je ein Wappenſchild, das mit den gekreuzten Schwertern und das mit dem Rautenkranze, zu ihren Füſsen. Die Zeichnungen zu den Flügelbildern beſitzt das Städel'ſche Inſtitut zu Frankfurt a. M. [3]).

Im Vergleiche mit dem Dresdener Altare zeigt der St. Veiter einen merklichen Rückſchritt ſowohl in der Erfindung, wie in der Ausführung. Man ſieht, wie Dürer unter dem Drucke äuſserer Verhältniſſe von der ſchlichten, groſsartigen Formenauffaſſung ſeiner erſten Jahre abgekommen iſt. Sein Reichthum ergeht ſich nun in einem Gewimmel

1) Heller, Dürer, II. 264.

2) H. Deichslers Chronik in den Chroniken der fränkiſchen Städte, V, 577, 586, 587, 616, 622, 624, 630, 639.

3) Genaueres darüber in meinem Aufſatze: Das Dürer'ſche Altarwerk zu Ober-St. Veit bei Wien; Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien 1871. XVI. 81 ff.

von Figuren und bunten Einzelheiten, und es hat lange gedauert, ehe ſich ſeine Einſicht wieder zu einfacher Gröſse erhob. Auch in dem Beſtreben nach einer richtigen Linearperſpective zeigt dieſer ſteil aufgethürmte Calvarienberg keinen Fortſchritt. Die Ausführung in Tempera und Oel dürfte nur zum geringſten Theile von Dürers Hand herſtammen; dies lehrt ſchon der Vergleich mit den dazu gehörenden Zeichnungen. Dürer folgte darin der gemeinen Uebung ſeiner Kunſtgenoſſen in ganz Oberdeutſchland, wo man an ein Altarbild keine ſo hohen Anforderungen ſtellte, wie in den Niederlanden und in Italien. Bezeichnend iſt in dieſer Hinſicht die Aeuſserung, welche Dürer noch in dem Briefe an Jakob Heller vom 4. November 1508 macht, wo er von der Ausführung einer Tafel mit dem allergröſsten Fleiſse ſagt: »Es wäre auch nie erhört worden, auf einen Altar ſolch' Ding zu machen, wer möchte es ſehen«[1]!

Der Meiſter begnügte ſich eben, eine fleiſsige Skizze zu entwerfen, auch wohl dieſelbe zeichnend mit dunklen Pinſelſtrichen auf die grundierte Tafel zu übertragen, wie das an dünnen und ſchadhaften Stellen in den Gemälden nachweisbar iſt. Das Uebrige that dann einer oder mehrere ſeiner Schüler, Geſellen oder Knechte. Der Löwenantheil an der Malerei des St. Veiter Altares gehört zweifelsohne dem jungen Hans Schäufelein von Nördlingen an. Man erkennt ihn an vielen männlichen, nach einer beſtimmten Richtung hin idealiſierten Köpfen. Es ſind längliche, regelmäſsige Geſichter mit vorſpringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingeſattelten Naſen und tief eingeprägten Mundwinkeln, die den ſonſt edlen Zügen einen Anflug von ironiſchem Lächeln verleihen. Dagegen gehört der lebensgroſse St. Sebaſtian auf dem linken Flügel ganz Dürern an. Der nackte Körper iſt mittelſt grauer, wohlvertriebener Schatten ſehr durchgebildet; der längliche Kopf mit blondem Kraushaar iſt ſcharf im Profil rechtshin gewandt, indeſs das Auge aus dem Winkel herausblickt; die Form des nach oben ſehr erweiterten Bruſtkorbes, die Haltung von Kopf und Beinen, kurz die ganze Anatomie erinnert ſchon ſtark an den Adam des Kupferſtiches von 1504. Im Gegenſatze zu dem Sebaſtian des Dresdener Altares beruht ſie bereits auf den theoretiſchen Proportionsſtudien Dürers.

Hans Leonhard Schäufelein iſt älter, als man gemeinlich annimmt, da er bereits 1507 als ganz fertiger Maler die groſse Holzſchnittfolge in dem Speculum paſſionis des Dr. Pinder veröffentlichen konnte. Sein Vater Franz zog um 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg und

1) Dürers Briefe, 29, 12.

um diefe Zeit mag auch Hans geboren worden fein [1]). In Nürnberg gieng er vermuthlich durch die Schule Wolgemuts und arbeitete dann bei Dürer, bis diefer im Jahre 1505 vor feiner Abreife nach Venedig feine Werkftatt auflöfte. Seitdem tritt Schäufelein als felbftändiger Meifter auf, heirathet fodann die Nürnberger Patriziertochter Afra Tucher, geht 1515 nach Nördlingen zurück und ftirbt 1540. Früher als jeder Andere hat fich Schäufelein an die Darftellungsweife Dürers angefchloffen. Ob auch fein Altersgenoffe Albrecht Altdorffer (geb. um 1478, † 1538) in Nürnberg gelernt und in wie ferne er mit Dürer in Berührung gekommen ift, läfst fich noch nicht feftftellen. Thatfache ift blofs, dafs er gerade im Jahre 1505 zu Regensburg als Bürger aufgenommen wird und im nächften Jahre feine felbftändige Kunftthätigkeit beginnt. Ob es mit der 1822 bei Frauenholz befindlichen Zeichnung [2]), welche laut alterthümlicher Handfchrift Dürer 1509 dem Albrecht Altdorffer zu Regensburg fchenkte, feine Richtigkeit hatte, bleibt fehr zweifelhaft.

Dafür müffen wir für zwei andere namhafte Meifter fehr nahe, perfönliche Beziehungen zu Dürer in der erften Zeit feiner Thätigkeit beftimmt vorausfetzen, nämlich für Hans von Kulmbach und für Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben. Nicht als ob fie Schüler Dürers gewefen wären. Sie find vielmehr auch Altersgenoffen unferes Meifters und wir wiffen von erfterem durch Neudörffer, dafs er bei Jakob Walch, d. i. Jacopo dei Barbari gelernt, vom anderen, dafs er eine heimatliche, vordüreriffche Stilperiode gehabt habe. Sehen wir aber von der, jedem bedeutenderen Künftler eigenthümlichen Empfindungsweife ab, fo zeigen Beide in Formengebung und Technik eine derartige Verwandtfchaft mit Dürer, dafs diefelbe faft nur aus einer vorübergehenden Befchäftigung in feiner erften Malerwerkftatt erklärt werden kann. Hans von Kulmbach arbeitet ja, wie wir hören werden, auch fpäter noch für Dürer. Doch auch mit dem abwesenden Baldung muss Dürer fortwährend in freundlichem Verkehr geftanden haben, denn er nahm nicht nur 1520 feine Werke, wie die des Schäufelein, als Handelswaare mit nach den Niederlanden — fo zu fagen in Commiffion; er erhielt auch von Dürers Leiche eine Haarlocke, die fich feit feinem Tode zu Strafsburg 1545 urkundlich bis auf die Gegenwart fortgeerbt hat [3]). Ob diefen Namen auch noch

1) Vergl. C. W. Neumann u. Graf v. Walderdorff, Die drei Roritzer, Regensb. 1872. S. 27 u. 190.

2) Kopf eines fchläfrigen Alten, in ein Tuch gehüllt, »fehr fleifsig mit dem Rothftein gezeichnet« — ein für Dürer ganz ungewöhnliches Material. Heller, Dürer II. 98.

3) Jetzt auf der Bibliothek der k. k. Kunftakademie zu Wien. Siehe Heller,

der des Züricher Malers Hans Leu anzufügen wäre, den Dürer 1523 grüſsen läſst und der 1531 in der Schlacht bei Cappel fiel, bleibe dahin geſtellt [1]).

Aus ſo allgemeinen Annahmen müſſen wir uns, in Ermangelung jeder literariſchen Nachricht die Zuſammengehörigkeit einer Gruppe von Malern erklären, deren nahe Verwandtſchaft ſo oft zur Verwechslung ihrer Werke geführt hat. Unſere einzige Quelle ſind eine Reihe mehr oder minder ausgeführter Schulbilder, aus denen bald Dieſer bald Jener uns anſprechen will; es ſind die Erzeugniſſe einer fruchtbaren Werkſtatt, die noch nicht von der Leuchte des Ruhmes erhellt wird, in die uns aber zahlreiche dünne Fäden immer wieder zurückführen. In ihr bildeten ſich Männer weiter, die wir zwar einzeln nicht eigentlich Dürers Schüler nennen dürfen, die wir aber uneigentlich unter dem Namen der älteren Schule Dürers zuſammenfaſſen könnten. Es ſind vornehmlich Maler und Zeichner für den Holzſchnitt, von denen hier die Rede iſt, im Gegenſatze zu jener ſpäteren jüngeren Schule Dürers, die in noch loſerem Zuſammenhange mit dem Meiſter ſteht und ſich vorzugsweiſe mit der Pflege des Kupferſtiches befaſst hat. Nach Auflöſung ſeiner erſten Malerwerkſtatt, ſcheint Dürer eben eine ſolche in gröſserem Maſsſtabe gar nicht wieder eingerichtet zu haben. Er kömmt von der fabrikmäſsigen Erzeugung von Votivbildern ganz ab, je mehr er in die eigenhändige Vollendung gröſserer Gemälde ſeinen Ehrgeiz ſetzt, bis er endlich des Malens ganz müde wird.

Im Gegenſatze zu der Art, wie Dürer ſeine ſpäteren eigenhändigen Malereien immer deutlicher und ſelbſtbewuſster kennzeichnet, tragen jene früheren Schulbilder keine oder doch nur ungenaue Bezeichnungen, was die zeitliche Anordnung dieſer, ohnedies ſchon ſo ungleichen Arbeiten noch mehr erſchwert. Begnügen wir uns denn, den Bildwerken dieſer Art den Zeitraum zwiſchen der Entſtehung des Dresdener und jener des St. Veiter Altares anzuweiſen. Hieher gehörte wohl jene Abnehmung Chriſti vom Kreuze, welche Dürer dem ihm befreundeten Goldſchmiede Hans Glim gemalt haben ſoll, und welche dieſer in der Predigerkirche aufhängen lieſs »an die Säule der rechten Hand neben den Predigtſtuhl« [2]). Sein Sohn verkaufte das Bild an Hans Ebner († 1553) und darnach kam es an Sebaſtian und Wilibald Imhoff, welcher letztere es als eine »groſse Tafel in Oelfarbe« mit 80 Gulden bewerthet.

Möglich, daſs dies, ſeitdem verſchollene Votivbild identiſch iſt mit

---

Dürer, II. 272 und Thauſing, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, 1874. IX. 322.

1) Dürers Briefe 50, 9 mit Anmerk.
2) Neudörffer a. a. O. 30.

dem Gemälde der Münchener Pinakothek [1]), das eine Beweinung des Leichnams Chriſti darſtellt. Nikodemus zur Linken hält eben noch die Leiche unter den Armen, um ſie auf den Boden niederzulaſſen. Die Gruppe der klagenden Frauen in der Mitte wird durch den dahinter ſtehenden Johannes pyramidiſch abgeſchloſſen. Rechts ſteht Joſeph von Arimathia mit dem Salbegefäſs. Im Hintergrunde ſteigt eine Landſchaft auf mit Jeruſalem in der Ferne, deſſen Baulichkeiten fleiſsig behandelt ſind; hohe grünlich blaue Berge ſchlieſsen rechts den Horizont ab und ziehen ſich, von der Abendſonne beglänzt, links hin an das Ufer eines Sees. Der Baumſchlag iſt ganz in Dürers Art. Die dunkel gefärbte Leiche im Vordergrunde, mit den aufgedunſenen Wundmalen macht einen gräſslichen Eindruck. Die Compoſition iſt wohl durchdacht, der Ausdruck des Schmerzes in den Figuren wahr und mannigfach ausgedrückt. Doch erſcheinen dieſelben zu ſehr aufeinandergedrängt; es fehlt an Linien- und Luftperſpective; die Farben wirken bunt und unruhig. Die ſtellenweiſe ganz emſige Ausführung kömmt dadurch gar nicht zur Geltung. Die Farbe iſt ziemlich kräftig auf die ſtark grundierte Holztafel aufgetragen. Mit der Jahreszahl 1500, vielleicht auch mit dem Monogramm, welches mit trockenem Pinſel auf die Ecke des Leichentuches geſchummert iſt, mag es ſeine Richtigkeit haben. Die Malerei erſcheint nicht wie aus einem Guſſe. Doch wird es immer ſchwer ſein, die helfenden Hände zu unterſcheiden und genauer zu bezeichnen. Manches deutet entſchieden auf Kulmbach, wie die Figur des die Leiche haltenden Nikodemus [2]), anderes wieder erinnert an Baldung Grien [3]).

Eine ſehr verwandte Compoſition zeigt die ſogenannte Holzſchuher'ſche Tafel in der St. Morizkapelle zu Nürnberg, nur liegt dort die Leiche in umgekehrter Richtung da und wird rechts von Johannes unterſtützt; eine heilige Frau mit dem Salbegefäſs bildet die Spitze der freier angeordneten Pyramide. Wie eine der Frauen im Münchener Bilde bezeugt hier Magdalena links zu den Füſsen der Leiche ihren Schmerz durch Emporſtrecken der ausgebreiteten Arme — ein kühnes

1) Säle Nr. 94.

2) Verglichen z. B. mit den Heiligenfiguren dieſes Meiſters im I. Saale.

3) So z. B. ein reizendes jugendliches Köpfchen, das im linken, vom Beſchauer dem rechten Lederſtiefel eben jenes Nikodemus ſichtbar wird, dadurch daſs das deckende Braun zuſammenrann und die frühere Untermalung wieder zu Tage trat. Das Köpfchen gehört ohne Zweifel einer urſprünglich vorhandenen knieenden Stifterin an, und hat viel Aehnlichkeit mit drei weiblichen Köpfchen auf einer Zeichnung in der Albertina, die zwar aus dem Nachlaſſe Dürers, ſicher aber von der Hand Baldungs ſtammt. Vergl. Thauſing, H. Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunſtw. II. 215.

Motiv, das bei Dürer wiederholt vorkommt und auf eine ähnliche Figur Mantegnas zurückzuführen iſt. Der Ausdruck in den Köpfen iſt ſonſt maſsvoll, die Anordnung der Gewänder zum Theil ganz vortrefflich. Die Leiche iſt nicht ſo dunkel und abſchreckend wie im Münchener Bilde. Doch läſst ſich das Colorit im Ganzen nicht beurtheilen, da das Gemälde ſehr gelitten hat und in der Hauptgruppe ſtark übermalt iſt. Hie und da, wie auf dem Knie der Leiche ſind die ſchwarzen Pinſelſtriche der urſprünglichen Vorzeichnung unter der Farbenſchicht noch deutlich ſichtbar. Stark ausgeprägt ſind auch die dunklen Umriſſe ſämmtlicher Geſtalten und Köpfe, auch der kleinen, links unten knieenden Stifter, wie dies oberdeutſchen Schulbildern oft eigenthümlich iſt. Viel beſſer ausgeführt iſt wieder die Landſchaft; ſie zieht ſich längs eines Fluſſes in die Ferne, an welchem Thürme und Brückenbögen, röthlich angehaucht, und weiter noch die lichte Häuſermaſſe von Jeruſalem ſichtbar ſind; rechts ein ſteiler dunkler Erdabhang, links der Calvarienberg in hellem Lichte. Wie noch deutlich erkennbar iſt, wurde das Wappen der Holzſchuher bei den Stifterfigürchen ausgekratzt und durch ein ideales erſetzt. Das Gemälde wanderte aus dem Beſitze der Familie Peller in die Sammlung Boiſſerée, mit welcher es König Ludwig I. erwarb, um es nach Nürnberg zurückzubringen. An ſeiner alten Stelle in der Sebalduskirche am Pfeiler hängt eine alte Nürnberger Copie von dem ihresgleichen eigenthümlichen, wäſſerig grünlichen Tone.

Weitaus das bedeutendſte Werk der erſten Malerwerkſtatt Dürers und dasjenige ſeiner Schulbilder, an welchem er ſelbſt am meiſten Theil hat, iſt der Paumgärtner'ſche Altar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, 1612 durch Herzog Maximilian I. erworben[1]), jetzt in der Münchener Pinakothek. Das Mittelbild ſtellt die Geburt Chriſti dar. Die Madonna, ſehr blond und ganz in blau gekleidet, kniet unter einem hölzernen Vorbaue neben Ruinen und blickt mit mütterlich beſorgtem und doch glückſeligem Geſichtsausdrucke auf das Chriſtkind herab, das von fünf Kinderengeln in kurzen Röckchen und mit bunten Flügeln umgeben iſt. Von der anderen Seite kommt Joſeph in röthlichem Gewande mit der Laterne. Im Hintergrunde eine heitere Landſchaft mit der Verkündigung an die Hirten, deren zwei bereits rückwärts in das Gebäude eintreten. An dem Holzſtänder in der Mitte iſt Dürers

1) Baader, Beiträge, I. 12. Man erklärte das Werk damals in Nürnberg für ein ſchlechtes Gemälde, das nicht von Dürers Hand ſei. Für die Katharinenkirche ward eine Copie angefertigt. Eine groſse colorierte Federzeichnung zum Mittelbilde befindet ſich im Britiſchen Muſeum.

Monogramm ganz unſcheinbar angebracht. Die beiden Seitenflügel zeigen je einen Rittersmann, vor ſeinem Streitroſſe ſtehend, vermuthlich die getreuen Bildniſſe der Stifter, in voller Rüſtung mit rothem, ſchwarzverbrämtem Koller und rother Beinbekleidung. Der zur Linken ſoll Dürers Freund, Herr Stephan Paumgärtner ſein, der andere ſein Bruder Lucas. »Das iſt die Rüſtung zu der Zeit in Deutſchland geweſt« ſchreibt Dürer zur Jahreszahl 1498 auf das ganz ähnlich ausgeſtattete Aquarellbild eines Reiters in der Albertina; das war die rothe Uniform — können wir wohl hinzufügen, — in welcher die Nürnberger Fähnlein 1499 unter Pirkheimers Führung in den Schweizerkrieg zogen. Ob die beiden ſo ſcharf charakteriſierten und ſo läſſig daſtehenden Ritter zugleich auch S. Georg und S. Euſtachius bedeuten, iſt nicht erweislich. Die Flügelbilder ſind beide durch Anſtücken breiter gemacht worden; von den Rückſeiten, welche links die h. Katharina, rechts die h. Barbara darſtellten, iſt nichts mehr vorhanden [1]).

Obwohl der Paumgärtner'ſche Altar die zuvorgenannten Malereien an Feinheit der Ausführung, wie an Originalität der Auffaſſung weitaus überbietet, ſo kann er doch nur als das beſte Atelierbild Dürers angeſehen werden. Zwar zeigt die Madonna bereits ganz ſeinen Typus, ſelbſt die gekniffenen Kinderaugen der Engel widerſprechen ſeiner früheren Zeit nicht; die groſsen Flügelfiguren ſind koſtbare Denkmäler ſeines urſprünglichen, ſtets gewaltig wirkſamen Realismus; gleichwohl fehlt es noch an der gleichmäſsigen Belebung aller Theile, an dem Nachdruck, den nur die Meiſterhand allein einem Werke verleihen kann; noch immer drängen ſich die ſchwarzen Umriſſe des Entwurfes vor. Was endlich die Zeit ſeiner Entſtehung anbetrifft, kann das Werk nicht weit über das Jahr 1500 herabverſetzt werden; dies verbieten ſeine dürftige Compoſition, die unvollkommene Linearperſpective und alle ſonſtigen ſtiliſtiſchen wie techniſchen Analogien. Der Paumgärtner'ſche Altar bildet gewiſſermaſsen den Abſchluſs jener Reihe Dürer'ſcher Schulbilder und zugleich den Uebergang zu jenen wenigen gröſseren Gemälden, welche der Meiſter ſeit 1504 ganz eigenhändig vollendet hat.

Wohl kamen auch ſpäter noch Aufträge zu ähnlichen Flügelaltären an Dürer heran. Beleg dafür ſind zwei Skizzen in der Albertina, deren eine mit 1508 bezeichnet iſt. Ihr Mittelſtück zeigt eine ähnliche Verehrung des neugeborenen Chriſtkindes, wie das des Paumgärtner'ſchen Altares; nur iſt die Compoſition einheitlicher und ſind die Heiligen, Katharina knieend, Barbara ſtehend, in dieſelbe einbezogen. Die Flügel

1) v. Murr, Journal XIV. 99. Heller, a. a. O. 194. Baader, Beiträge I. 12.

mit den beiden heil. Johannes ſind bloſs mit Bieſter leicht umriſſen, während das Mittelſtück darüber noch mit ausgeſparten Lichtern anmuthig coloriert und ſodann mit der Feder in Tuſche nochmals kräftig übergangen iſt — ein deutliches Vorbild im Kleinen für die gleiche Manipulation bei der Ausführung der Schulbilder. Dasſelbe gilt von der anderen Skizze zu einemTriptychon, deſſen Mittelbild die Madonna mit St. Hieronymus und St. Antonius darſtellt; die Flügel St. Sebaſtian und St. Rochus in leichten Umriſſen. Von einer Ausführung dieſer Flügelaltäre iſt nichts bekannt. Eine andere ganz flüchtige Federzeichnung der Albertina vom Jahre 1511 zeigt aber eine thronende Madonna mit einem geigenden Engel zu ihren Füſsen und gekrönt von zwei anderen in einer hohen Bogenhalle, in welcher dieſelben Heiligen perſpectiviſch angeordnet ſtehen, welche auf der oben genannten erſten Altarſkizze vorkommen. Dieſe Compoſition hat einige Verwandtſchaft mit dem Mittelſtücke des herrlichen Tucher'ſchen Altares in der Sebalduskirche zu Nürnberg, welchen Hans von Kulmbach 1513 als eines ſeiner Hauptwerke vollendet hat. In's Gewicht fällt dieſer Umſtand aber erſt in Anbetracht der Ueberlieferung, daſs jene Tucher'ſche Tafel nach einer Zeichnung Dürers gemalt ſei, die ſich einſt im Beſitze Sandrarts befand und jetzt, gleichfalls mit 1511 und Dürers Monogramme bezeichnet, auf dem Berliner Kupferſtichcabinet aufbewahrt wird [1]).

Wie es nun immer um dieſe Vorgeſchichte des Tucher'ſchen Altares beſtellt ſein mag, der Umſtand, daſs Dürer ſeinem Freunde Kulmbach eine Skizze geliefert habe, hat nichts Auffallendes. Auch ein anderes Hauptbild Kulmbachs gerade aus dem Jahre 1511, die Anbetung der heil. drei Könige, im Beſitze des Hrn. Friedrich Lippmann in Wien, hat ſo viel Dürer'ſches in der Compoſition, daſs man faſt ein gleiches Verhältniſs vorausſetzen möchte. Aehnliche Schwierigkeiten aber bietet die Erklärung noch eines Altares, deſſen bekannte Bruchſtücke allgemein Dürer zugeſchrieben werden; ich meine den Jabach'ſchen Altar, ſo genannt nach ſeinem ehemaligen Beſitzer in Köln. Ein Mittelſtück von demſelben iſt nicht bekannt, es beſtand vielleicht in einer Holzſculptur. Die Innenſeiten der Flügel zeigen auf Goldgrund paarweiſe die Heiligen Simon mit Lazarus und Joachim mit Joſeph; ſie kamen aus der Boiſſerée'ſchen Sammlung in die Münchener Pinakothek [2]). Die Aufsenſeiten zeigen links Hiob, von ſeinem Weibe verhöhnt und mit Waſſer überſchüttet, rechts zwei ſeiner Freunde,

1) Vergl. Thauſing, Die Laurea etc. Jahrb. f. K. II. 179.

2) Cabinette Nr. 123 u. 127.

die ihm zum Spotte auf Trommel und Clarinette aufſpielen; jene gegenwärtig im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt, dieſe im Muſeum zu Köln. Eine ſpätere colorierte Zeichnung nach der Aufsenſeite des geſchloſſenen Altares, darunter noch eine Predella mit dem in Frauengeſellſchaft tafelnden Hiob von einem Meiſter der Cranach'ſchen Schule befindet ſich auf dem Berliner Kupferſtichcabinet. Ob Dürer auch nur die Zeichnungen zu den Flügelbildern des Jabach'ſchen Altares geliefert hat, bleibt zweifelhaft; ſie tragen blofs ganz im Allgemeinen das Gepräge ſeiner Schule an ſich. Die Dürer'ſchen Monogramme auf dem Biſchofsſtabe des heil. Lazarus und auf dem Stabe Joſephs, letzteres mit der Jahreszahl 1523, ſind unächt. Auffallend ſind an den Figuren die gezierten Stellungen, die trotzig vorſpringenden Profile und die verkrippten Gewänder. Die klare, flüſſige Malweiſe erinnert zumeiſt an Kulmbach. Damit ſteht freilich die obige Jahreszahl in Widerſpruch. Denn ſchon am 3. December 1522 beſtätigt der frühere Frohnbote Heinrich Pauer als Vormund der Verlaſſenſchaft des Hans von Kulmbach den Empfang eines Reſtbetrages für eine von jenem gemalte Tafel [1]). Kulmbach ſtarb ſomit zwanzig Jahre früher als man gemeiniglich annimmt. Indeſſen befinden ſich in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg zwei Flügelaltäre mit ſtehenden Heiligengeſtalten, welche deutliche Analogien mit den Obgenannten aufweiſen, und von denen ein Flügel mit St. Gabinus und St. Sigismund das Monogramm Kulmbachs mit derſelben Jahreszahl 1523 trägt. Ob daher die Werkſtatt Kulmbachs nach deſſen Tode noch eine Zeit lang weiter arbeitet, ob in derſelben vielleicht der junge Barthel Beham thätig iſt, an welchen manche Eigenthümlichkeiten jener Schulbilder erinnern, vermag ich nicht zu beantworten.

Wie grofs oder wie gering wir auch Dürers Antheil an den zuerſt erwähnten Altarwerken anſchlagen mögen, keineswegs würde er hinreichen, um die erſten Anläufe des Meiſters der Apocalypſe, die Vorboten ſeines ſelbſtändigen Wirkens daraus zu entwickeln. Ja kaum über die ihm damals eigenthümliche Malweiſe erhielten wir genügende Aufſchlüſſe, wenn nicht auch einige frühe Bildniſſe von ſeiner Hand auf uns gekommen wären. Dürer ſelbſt kennzeichnet der gemeinen Uebung nach noch im Jahre 1513 die Aufgabe der Malerei blofs nach

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 30 fol. 506. Mittheilung Lochners. Im Jahre 1525 macht ein Bürger von Joachimsthal in Böhmen Anſprüche auf Kulmbachs Hinterlaſſenſchaft. Jahrb. f. K. I. 224.

dieſen beiden Richtungen hin mit den Worten: »die Kunſt des Malens wird gebraucht im Dienſte der Kirche, und dadurch angezeigt das Leiden Chriſti und viel anderer guter Ebenbilder, behält auch die Geſtalt der Menſchen nach ihrem Abſterben« [1]. Und ſo hat denn auch der junge Dürer in Ermangelung anderer Aufträge zunächſt Bildniſſe ſeiner Angehörigen mit dem Pinſel feſtgehalten, und wiederholt malte er ſein Selbſtporträt.

In dem Jahre 1497 nahm Dürer ſein weltberühmt gewordenes Monogramm an; im folgenden Jahre vollendete und publicierte er ſeine Apocalypſe. Es darf daher wohl als ein Ausfluſs gerechter Selbſtzufriedenheit angeſehen werden, daſs er gerade das Jahr 1498 wahrnahm, um ſich wieder auf's Sorgfältigſte in der Modetracht der Zeit abzubilden; zierlicher noch und bunter, als vor fünf Jahren der Bräutigam. Das weitgeöffnete Wamms und die zur Seite herabhängende Kappe ſind weiſs und ſchwarz geſtreift; die Bruſt deckt feines Linnen mit goldgeſticktem Saume; der Hals iſt ganz entblöſst und quer über die Bruſt läuft die gleichfalls ſchwarzweiſse Schnur, welche das violette Mäntelchen an der linken Schulter feſthält. Zur ſtracken Haltung ſcheint der modiſche Schnürleib das Seinige beizutragen; der rechte Ellenbogen und die in graue Handſchuhe gehüllten Hände ruhen auf der Brüſtung, welche das Bild unten abſchlieſst. Die Wand im Hintergrunde läſst rechts einen Blick durch's Fenſter frei; dort ſieht man eine leuchtende Landſchaft mit einem Dorfe an einem Fluſſe, darüber hinaus bunte Berge, zuletzt ſchneebedeckte Gipfel. Dagegen erſcheint der ſchmale Kopf, von leichten Bärten und langen dünnen Haarlocken eingeſäumt, faſt blaſs in der Farbe, ſchwach im Ton, doch ſehr fleiſsig ausgeführt. Er iſt rechtshin gewandt, die Augen aber blicken aus ſcharf gezeichneten Winkeln den Beſchauer an mit dem Ausdrucke derſelben Spannung, mit welcher der Meiſter ſeine äuſsere Erſcheinung im Spiegel prüfte. Die Freude an der eigenen Perſönlichkeit findet in dem gehobenen Selbſtbewuſstſein der Zeit ihre Erklärung, und die unbefangene Aufrichtigkeit verleiht ihrer Schauſtellung einen eigenthümlichen Reiz.

In der Malweiſe fällt hier zuerſt die Anwendung des Handballens und der Finger auf, mit welchen Dürer Handſchuhe, Hals und Mantel bei halbtrockenem Zuſtande der Farbe betupfte, um dieſen Partien die Glätte zu benehmen und ihrer Oberfläche eine Art Korn zu verleihen. Das Original befindet ſich gegenwärtig im Muſeum zu Madrid; eine Copie darnach von trockenem, kaltgrünem Tone in den Uffizien

1) Zahn, Dürerhandſchr. des Britiſchen Muſeums; Jahrb. f. Kunſtw. I. 5.

in Florenz. Nach einem Exemplare, das ſich 1645 in der Sammlung des Lord Arundel befand, hat es Wenzel Hollar radiert. Jenes Selbſtporträt des 26jährigen Dürer in der Imhoff'ſchen Sammlung [1]), das in Waſſerfarben auf Tuch, d. h. Leinwand, gemalt war und 1633 »ſchon ziemlich ſchadhaft« nach Amſterdam verkauft wurde, iſt ſeither wohl ganz zu Grunde gegangen. Es dürfte indeſs kaum etwas anderes, als eine auf Täuſchung berechnete Nürnberger Copie des oben beſchriebenen Madrider Bildes geweſen ſein.

Ueberhaupt kann ich gleich bei dieſer Gelegenheit einige Bemerkungen über die Inventare der vielberufenen Imhoff'ſchen Kunſtkammer nicht unterdrücken. Als Quellen für die Geſchichte Dürer'ſcher Werke ſind dieſelben in unſerer Zeit doch vielfach überſchätzt worden, denn ganz unleugbare Thatſachen gebieten die gröſste Vorſicht bei ihrer Benützung. Wilibald Imhoff der Aeltere (geſt. 1580), der Enkel Pirkheimers und der Bruder von Dürers Pathenkind Hieronymus, hatte zwar von ſeinem Groſsvater keine irgend nachweisbaren Arbeiten Dürers ererbt, wohl aber ſammelte er eine ſtattliche Menge von deſſen Zeichnungen und brachte auch einige Gemälde von Dürer an ſich. Gute Gelegenheit, Eifer und Liebe zur Sache mögen ihm dabei mehr zu Statten gekommen ſein als ein beſonderer Kennerblick. Unterlief ſo ſchon bei ihm, trotz ſeines guten Willens, manches Unächte, ſo nahm dies immer gröſsere Dimenſionen an unter den Händen ſeiner Erben und Nachkommen, die alsbald ihre Kunſtkammer als ein Waarenmagazin, Dürer als einen gangbaren Handelsartikel anſahen. Während die guten ächten Erbſtücke zunächſt Abnehmer fanden, namentlich die Zeichnungen an den kunſtverſtändigen Kaiſer Rudolph II., der Dürer ſo ſehr verehrte, übergiengen, blieben die zweifelhaften Stücke zurück und vermehrten ſich noch [2]). Insbeſondere gab die groſse Münzen- und Medaillenſammlung Wilibald Imhoffs eine willkommene Gelegenheit zu Porträtfälſchungen. Einen anſehnlichen Vorrath davon beſitzen die öffentlichen Zeichnungenſammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar [3]). Es iſt indeſs für unſere wiſſenſchaftlichen Zwecke gleichgiltig, inwieferne die Imhoff und andere Nürnberger Kaufleute den Betrug übten oder bloſs deſſen Opfer waren. Sicher iſt nur, daſs durch die Hand geſchickter Techniker frühzeitig

1) v. Eye, Dürer, Ueberſichtstafel I. Nr. 9 etc.

2) Vergl. die Geſchichte der Imhoff'ſchen Sammlung bei Heller, a. a. O. 71—86.

3) Ueber dieſe Maſſenfälſchung vergl. die Literatur in meinem Nachrufe an Zahn, Jahrb. f. Kunſtw. VI, 221. Weitere, ziemlich oberflächliche »Unterſuchungen über A. D.« von A. v. Sallet, Berlin 1874, hat Alfred Woltmann im Literariſchen Centralblatt, 1875, Sp. 83—84, und nochmals Sp. 188—190, entſprechend beurtheilt.

ſchon ſo manche ſchöne Dürerzeichnung der Imhoff'ſchen Kunſtkammer ſich verdoppelte und daſs auch faſt alle Gemälde Dürers, die ſich bis zur Neige des ſechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus in Nürnberg befanden, in zwei oder mehreren Exemplaren auf die Nachwelt gelangten. Solche Nürnberger Copiſten, um nicht zu ſagen Fälſcher Dürers, waren vornehmlich Hans Hofmann (geſt. um 1600), von dem ſchon Andreas Gulden, der Fortſetzer Neudörffers, 1660 ſagt: »copierte den Albrecht Dürer ſo fleiſsig nach, daſs viele ſeiner Arbeiten für Düreriſche Originalien verhandelt werden«; ſpäter ſodann Georg Gärtner (geſt. 1654) und Bonnacker, Joh. Chriſtian Ruprecht, Johann und Georg Fiſcher, Jobſt Harrich (geſt. 1617), Paul Juvenel (geſt. 1643) u. A. Dieſe poſthume »Schule Dürers« ſteht einzig da in der ganzen Kunſtgeſchichte. Kein anderer Meiſter, nicht einmal der vielgeprüfte Raphael, iſt von der Fälſchung ſo beharrlich ausgebeutet worden, wie Albrecht Dürer.

Ueber die Art, wie die Imhoff den Kunſthandel betrieben, macht Hans Hieronymus in ſeinem auf der Nürnberger Stadtbibliothek aufbewahrten »Geheimbüchlein« ganz bedenkliche Mittheilungen. Unter den 1634 an einen Matthaeus Overbeck von Leyden verkauften Stücken werden z. B. aufgezählt: »Ein Mariabild . . . ſolches hat Hans Imhoff mein Uranherr ſel. zu Anttorf malen laſſen; ich habe es dem Overbeck für Lucas' von Leyden Hand ausgegeben: an sit, dubitatur a multis! — Ein Marienbild auf Holz, von Oelfarben, klein; mein Vater ſel. hat des Albrecht Dürers Zeichen darunter malen laſſen, man hat aber nicht eigentlich dafür halten können, daſs es A. Dürer gemalt habe«. Gegen die Authenticität alles deſſen, was die Imhoff damals noch unter Dürers Namen beſaſsen, insbeſondere an Gemälden, liegen ſehr begründete Bedenken vor, denn der Kurfürſt Maximilian von Baiern, ein leidenſchaftlicher Verehrer unſeres Meiſters, war von dem ganzen Vorrath wenig erbaut. Nachdem ihm 1630 in München die Dürer'ſchen Stücke »auf ſein inſtändiges Anhalten präſentiert worden, hat er dazu gar keine Luſt getragen, auch viel unter denſelben nicht für Originalien erkennen wollen, ſondern ſie alle [1]) zurückgegeben und gar kein Gebot darauf legen laſſen«; ſo berichtet Hans Hieronymus Imhoff ſelbſt. Der feinſinnige Kurfürſt, der ſeinen Palaſt mit den beſten Gemälden Dürers zu zieren verſtand, wuſste wohl, was er hier that. Er war dabei beſſer berathen als jener Amſterdamer Kaufmann, der drei Jahre ſpäter durch einen gewiſſen Abraham Blomart die Sammlung für 34,000 Thaler in Nürnberg ankaufen lieſs. Der Schreiber

1) Bis auf zwei ganz geringfügige Stückchen.

des Geheimbüchleins hatte ſicher guten Grund, dazu zu bemerken: »Iſt alſo, Gott Lob und Dank! ein ſolcher guter Kauf für uns geſchehen, deſſen wir uns nimmer mehr hätten einbilden dürfen, denn gewiſslich iſt unter allen verkauften Stücken nicht ein einziges Hauptſtück geweſen, ſondern meiſtentheils kleine und von Waſſerfarben gemalte Sachen, darunter viele, an welchen, ob ſie eben Albrecht Dürer gemalt habe, noch viel zu zweifeln iſt«.

Der gedrängte Hinweis auf dieſe, früh ſchon ergiebige Quelle der Dürerfälſchung mag den Einwürfen derjenigen begegnen, die in der Zurückführung eines Kunſtwerkes auf die Imhoff'ſche Kunſtkammer oder in der Ausführung einer Malerei in Leim-, Gummi- oder Waſſerfarben auf feiner ungrundierter Leinwand entſcheidende Argumente für die Urheberſchaft Dürers finden wollen. Der Ankauf für den Grafen von Arundel wurde in Nürnberg erſt 1636 gemacht [1]), alſo nach der abweiſenden Entſcheidung des Kurfürſten Maximilian. Die Technik der »gemalten Tüchlein« war aber, weit entfernt, eine bloſs Dürer eigenthümliche zu ſein, in der Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts gebräuchlich und auch den oberitalieniſchen Meiſtern als eine deutſche Malweiſe wohlbekannt. Schon von 1475 haben wir das urkundliche Zeugniſs, daſs Herzog Sigmund von Oberbaiern der Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles »ein Tüchel ſchickt, daran Unſer Frauen Bildniſs mit ſubtiler Arbeit gemalet iſt« [2]).

Eine an Zeichnungen zu beobachtende Eigenthümlichkeit der alten Nürnberger Dürerfälſchungen beſteht auch darin, daſs ſich dieſelben für Wiederholungen von der Hand des Meiſters geben, daher oft neben dem Zeichen Dürers mit Abſicht eine andere Jahreszahl tragen, als das Original aufweiſt. Zuweilen wurde wohl gar die Copie um ein Jahr zurückdatiert, um deren Vorzüglichkeit dem ächten Werke gegenüber anſchaulich zu machen. Und daraus erklärt ſich vielleicht auch der Umſtand, daſs die Selbſtbildniſſe Dürers aus den Jahren 1493 und 1498 in der Imhoff'ſchen Sammlung Doppelgänger von 1492 und 1497 aufzuweiſen hatten. Scheinen ſich doch auch die Bildniſſe von Dürers

1) Der Ankauf begriff nebſt den Kunſtgegenſtänden auch die reiche Bücherſammlung; Heller a. a. O. 73—74. Aus den beiden zuletzt genannten Ankäufen ſtammen ohne Zweifel die Handſchriften Dürers im Britiſchen Muſeum, ſammt dem koſtbaren Sammelbande von Zeichnungen daſelbſt mit der Aufſchrift: »Teckenings 1637«; ein Vermächtniſs von Mr. Sloane, das auf Arundels Sammlung zurückgeht. Die Imhoff hielten eben Nachleſe in Nürnberg, nachdem ſie die erſte Zeichnungenſammlung glücklich an Kaiſer Rudolph II. verkauft hatten. Aus kaiſerlichem Beſitze kam dieſe im Jahre 1796 groſsentheils in die Albertina. Vergl. M. Thauſing, La collection Albertine à Vienne, Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1870.

2) Baader, Jahrb. f. Kunſtw. I. 268.

Eltern, die Wilibald Imhoff doch von deſſen Schwägerin, der Frau des Endres Dürer, gekauft hatte, nachträglich als Copien der auf dem Rathhauſe aufbewahrten Gemälde herausgeſtellt zu haben[1]). Wie die Dinge einmal liegen, iſt es leider nicht möglich, die Kunſtthätigkeit Dürers kennen zu lernen, ohne zugleich die Induſtrie zu verfolgen, deren Opfer ſein Name frühzeitig in der Heimath geworden iſt. Ueber die Berechtigung zur Führung dieſes Namens entſcheiden bei erhaltenen Werken nur innere Merkmale; alle bloſs äuſserlichen Belege für die Herkunft derſelben treten bei Dürer mehr als bei allen anderen Künſtlern in den Hintergrund, und das Verlorene entzieht ſich jeder Würdigung. Nach ſorgfältiger Auswahl der ächten, nach Fortlaſſung aller zweifelhaften Gemälde bleibt noch gerade genug, um uns einen angemeſſenen Begriff von ſeiner Malerei zu geben.

Dieſe Erörterungen kommen uns gleich zu ſtatten bei Beurtheilung jener zwei Gemälde, die man gemeinhin als die Bildniſſe der Katharina Fürlegerin bezeichnet. Dürer ſoll ein ſchönes Mädchen dieſes Namens einmal mit aufgelöſten, das anderemal mit in breiten Zöpfen aufgebundenen Haaren abgebildet haben; beidemal im Jahre 1497. Beide Bilder befanden ſich in der Sammlung des Lord Arundel, wo ſie von Hollar bekanntlich radiert wurden; endlich ſoll das eine ſeinen Weg in die Galerie des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt gefunden haben, das andere in die Sammlung des Freiherrn Speck-Sternburg zu Lützſchena bei Leipzig.

Der Augenſchein belehrt uns aber ſogleich, daſs wir es hier mit zwei ganz verſchiedenen Köpfen und keineswegs mit zwei Bildniſſen einer und derſelben Perſönlichkeit zu thun haben. Was ſodann die Aechtheit der betreffenden Gemälde anbelangt, ſo fällt zunächſt auf, daſs von beiden heutzutage noch zwei Exemplare bekannt ſind, je eines in Oel auf Holz, das andere in Waſſerfarben auf Leinwand gemalt. Die beiden in der letzten Art ausgeführten Bilder ſollen als Seitenſtücke und in ſehr ſchlechtem Zuſtande aus dem Nachlaſſe eines Olmützer Erzbiſchofs an Hrn. Karl Waagen in München gekommen ſein und wurden von Deſchler in Augsburg kräftigſt reſtauriert; das eine dieſer Pendants erwarb dann Frankfurt, das andere, darſtellend das Mädchen mit dem geflochtenen Haare, Mr. Wynn Ellis in London. Dieſe Stücke nun für völlig verdorbene Originale halten zu wollen, bleibt freilich jedermann unbenommen, von Dürers Pinſel iſt jedenfalls nichts mehr an denſelben wahrzunehmen. Doch auch

1) v. Eye, Leben A. Dürers, Ueberſichtstafel Nr. 19.

das Oelbild der Fürlegerin in Lütſchena mit den dürftigen Leibesformen, den mangelhaften Händen, dem grünlich wäſſerigen Farbentone, iſt eine ſpätere, noch ungleich ſchwächere Copie. Möglich wohl, daſs davon ein Original Dürers mit oder ohne das Wappen der Fürleger einmal exiſtiert hat; gegenwärtig entzieht ſich dasſelbe unſerer Betrachtung.

Dagegen iſt uns das Dürer'ſche Original der ſogenannten Fürlegerin mit den langen Haaren erhalten. Es iſt die betende Jungfrau in der königl. Galerie zu Augsburg, ein Tafelbild mit dem ächten Monogramme und der Jahreszahl 1497 bezeichnet. Obwohl ganz nach der Natur gearbeitet, läſst ſich die halbe Figur mit Sicherheit weder als ein Porträt anſehen, noch als ein Heiligenbild; es macht mehr den Eindruck eines liebevoll ausgeführten Studiums. Klar und hell tritt die zarte jugendliche Geſtalt aus dem ſchwarzen Hintergrunde hervor; ſie hält das runde Köpfchen leicht gegen die linke Schulter geneigt, die groſsen, ſtark geſchweiften Augenlieder niederſchlagend mit dem Ausdrucke tiefer Andacht und ſtiller Ergebung. Die ſcharfen Umriſſe, das Kantige der Profile erinnert noch an mantegnesken Einfluſs. Die leicht gefalteten Hände ſind fein modelliert bis auf die Grübchen der Knöchel. Weiſses Linnen umſchlieſst den ſchlanken Hals; das enganliegende Kleid iſt von tiefem Roth und mit dunkelgrünen Säumen eingefaſst. Wangen und Lippen ſind roſig angehaucht; vorwiegend aber ſcheint das Augenmerk des Meiſters auf das reiche, goldblonde Haar gerichtet, das aufgelöſt über beide Schultern bis an den Gürtel herabwallt. Dieſe Fluth von Locken, ungekünſtelt und ungeſalbt, iſt mit einer Wahrheit, Weichheit und Farbengluth ſonder gleichen wiedergegeben. Man glaubt hineinfaſſen zu können in dieſe Fülle, jedes Haar ſcheint ſichtbar und doch iſt die Durchführung nirgends in's Kleine verfolgt, ja ungleich weniger, als in manchen ſpäteren Arbeiten, in denen Dürer ſein gerühmtes Geſchick in der Haarbehandlung bis zu einer Virtuoſität trieb, deren äuſserliche Vorzüge ſich auch die Copiſten und Fälſcher anzueignen wuſsten. Hier iſt die Belebung des Haarwuchſes noch mehr durch coloriſtiſche Mittel als durch Einzelnheiten der Zeichnung erzielt. Der leichte weiſse Schleier, der wie ein Hauch das Köpfchen bedeckt und bis über die Augenbrauen herabfällt, iſt kaum ſichtbar. Die Ausführung iſt ſo genau, daſs in der Schlieſse des Korallenarmbandes noch ein Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes erkennbar iſt. In der Copie des Städel'ſchen Inſtitutes iſt das Armband zu einem Roſenkranze geworden, die Farben von Kleid und Saum werden vertauſcht, das Haupt mit einem perlenbeſetzten Stirnbande geziert, links oben das Wappen der Fürleger angebracht.

Ob ſich das letztere jemals auf dem Originale befunden habe, ſteht dahin[1]).

Dem früheſten Bildniſſe, das Dürer auf ausdrückliche Beſtellung gemalt haben mag, begegnen wir erſt im Jahre 1499; es iſt das Porträt des Oswald Krell in der k. Pinakothek zu München. Es iſt keine einnehmende Perſönlichkeit, die hier in aller Herbheit ihrer Erſcheinung dargeſtellt wird. Der knochige, bartloſe Kopf des jungen Mannes iſt etwas nach links gewandt, und ernſt, faſt mürriſch blicken die Augen aus den äuſſerſten Winkeln heraus. Das ſchwarze Sammtkleid ſtimmt gut zu dem rothen Vorhange im Grunde, der links den Ausblick auf hochſtämmige Bäume frei läſst. Mit beſonderer Sorgfalt iſt wieder das Haar und der von der rechten Schulter herabfallende, mit der linken Fauſt zuſammengehaltene Pelzrock behandelt. Auch die grauen Schatten im Fleiſche ſind fein vertrieben. Ueberall iſt die ganze ungeſchminkte Wahrheit neben einer gewiſſen zeitgemäſsen Gravität feſtgehalten. Im Allgemeinen zeigen die frühen Bilder Dürers einen fatteren, kräftigeren Farbenvortrag, eine mehr malende Technik, die noch auf die alte, durch Wolgemut vermittelte flämiſche Ueberlieferung zurückführt, allmählich aber von der abſtracteren, mehr zeichnenden Methode in der Art von Mantegna und Schongauer durchdrungen wird.

Zu erwähnen wäre hier noch das Bildniſs des kaiſerlichen Rathes Sixtus Oelhafen, geb. 1466, geſt. 1539, aus dem Jahre 1503, von welchem ſich aber das Original Dürers nicht erhalten hat, ſondern bloſs Copien; die eine war in der Sammlung des H. v. Derſchau, die andere befindet ſich auf der Univerſitätsbibliothek zu Würzburg. Auch der kleine Stich von J. A. Böner iſt nicht nach dem Original gemacht[2]). Nicht viel beſſer ſteht es um die Nachweiſung eines Bildniſſes von Jakob Fugger, genannt der Reiche (1459—1525), welches Dürer gemalt haben muſs, aber doch erſt in viel ſpäteren Jahren. Die faſt lebensgroſse Originalzeichnung dazu, welche B. Suermondt in Amſterdam entdeckte und erwarb, ſtammt erſt aus den Jahren 1518—1520; ihr entſpricht das, Kulmbach zugeſchriebene Gemälde im Berliner Muſeum[3]) und eine andere Copie im Beſitze des Grafen Törring in München. Nun giebt es aber ein nur ſehr wenig abweichendes Porträt desſelben Mannes, wie es ſcheint, in der Münchener Pinakothek[4]), aus Schleiſsheim ſtammend und laut Inventar von 1760 auf der Rückſeite als ein Werk Dürers aus dem Jahre 1500 bezeichnet. Das Bild war bloſs in Leimfarben ausgeführt und hat demgemäſs viel gelitten; insbeſondere

1) Wenigſtens hat Eigner, der das Bild leider reſtaurierte, es nicht gefunden.

2) Katalog Derſchau S. 6. Heller a. a. O. 223, 265 u. 909

3) Nr. 557.

4) Saal I. Nr. 51.

der grüne Hintergrund und die Kleidung ſind ganz übermalt. Der beſſer erhaltene Kopf aber mit der noch immer ſehr guten Modellierung und dem heiteren, lebhaften Ausdrucke deutet allerdings auf Dürer, und zwar durch die etwas gekniffenen Augen und Mund auf deſſen frühe Zeit hin. Damit ſteht aber wieder in Widerſpruch, daſs die dargeſtellte Perſönlichkeit keineswegs zwanzig Jahre jünger ausſieht, als auf den zuvor genannten Bildniſſen, ſondern vielmehr greiſenhaft, und nach der eingeſunkenen Oberlippe zu ſchlieſsen, zahnlos: ein Widerſpruch, den ich nicht zu erklären vermag, es ſei denn, daſs das Münchener Bild gar nicht Jakob Fugger, ſondern bloſs einen ihm ſehr ähnlichen, vielleicht auch leiblich verwandten Mann darſtellt.

Noch bleibt uns ein anderes Gemälde in Waſſerfarben, gleichfalls aus dem Jahre 1500, zu betrachten, das in mancher Hinſicht unter Dürers Werken vereinzelt daſteht: Hercules im Kampfe mit den ſtymphaliſchen Vögeln auf der Veſte zu Nürnberg. Waagen ſah das Bild noch in Schleiſsheim in ſchadhaftem Zuſtande und erklärte es auch für ſchwierig, es auf irgend eine Weiſe wieder herzuſtellen. Seitdem iſt es mit Oelfarbe und Firniſs ganz überſtrichen worden bis auf wenige kleine Stellen, unter denen ſich zum Glück der Stein mit Monogramm und Jahreszahl befindet. Der nackte Hercules in halber Lebensgröſse ſchreitet linkshin aus, ſtramm den groſsen Bogen ſpannend, ſo daſs er mehr von rückwärts, der Kopf mit den fliegenden Locken gerade im Profil geſehen wird. Der Vogel links in der Luft und ſeine beiden Geſellen ſind als kleine geflügelte Drachen gebildet, mit länglichen Frauenköpfen und mit Brüſten, ähnlich den Sirenen; ſie ſehen gar nicht ſchrecklich aus. In den Hintergrund erſtreckt ſich eine wohlangeordnete Fluſslandſchaft. Nach der völligen Verwüſtung des Gemäldes iſt es ein Glück, daſs uns wenigſtens ein Entwurf Dürers zu demſelben erhalten iſt, nämlich in der groſsherzoglichen Sammlung zu Darmſtadt. Es iſt eine lavierte Federzeichnung, auf welcher die Hauptfigur mehr in der Mitte ſteht und das Löwenfell nachſchleift, mit dem auch der Rücken zum Theil bedeckt iſt. Starke Pentimenti zeigen, wie Dürer bemüht war, der Anatomie Herr zu werden und die energiſche Bewegung in der Stellung und Muskelſpannung der Glieder auszudrücken; während die ihm geläufige Landſchaft nur ganz flüchtig angegeben iſt. Es iſt dies unter allen Gemälden, die wir von Dürer kennen, eines der beiden, in welchem er keinen heiligen Gegenſtand und kein Bildniſs giebt, und das einzige mit einer mythologiſchen Darſtellung. Wer mag wohl der Beſteller geweſen ſein?

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche.

»Item aws welchen ein grofser, kunſtreicher moler ſoll werden, der muſs van guter werklewt kunſt erſtlich vill abmachen, pis er ein freie hant erlangt.«

Dürer.

urckhardt hebt einmal die Thatſache hervor, daſs im Zeitalter der Renaiſſance mehrere der gröſsten italieniſchen Meiſter ihr Beſtes in ſpäten Jahren leiſteten. Lionardo war mehr als 50 Jahre, als er das Abendmahl ſchuf, Giovanni Bellinis herrlichſte Werke ſtammen aus ſeinen achtziger Jahren, Tizian und Michelangelo haben als Greiſe noch das Staunenswürdigſte hervorgebracht. Es iſt als hätte die groſse Zeit Eile gehabt und in ihrer Haſt alles, vom Knaben bis zum Greiſe, mit der Fülle ihrer Kraft überſchüttet. Bezeichnend für ſie iſt daher der groſse, gemeiniglich dem Agoſtino Veneziano, von Vaſari zwar dem Marcello Fogolino zugeſchriebene Kupferſtich, der einen Greis im Gehſtuhle darſtellt mit der Ueberſchrift: »Anchora imparo« — noch immer lerne ich!

Auch die deutſche Kunſt jener Tage hatte ſolche bis an ihr ſpätes Lebensende noch lernende Meiſter — und zwar ſind es gerade die Lehrmeiſter unſerer beiden gröſsten Maler, die ſich dadurch auszeichnen. Läſst ſich doch die Berechtigung der hergebrachten, erſt neueſter Zeit angegriffenen Ueberlieferung nicht länger bezweifeln, nach welcher nicht Hans Holbein der Jüngere, ſondern ſein alter Vater und Lehrer der Schöpfer des Sebaſtiansaltares in München und aller um denſelben gruppierten Gemälde ſei. Nachdem man ſchon ein Wunder glauben und auf hiſtoriſchem Wege beglaubigen muſste, entſchied die Wiſſenſchaft nicht für den frühreifen Knaben, ſondern für den blühenden Greis, in deſſen heiterem Sinne ſich die Formen des

alten Stiles noch zu ungemeiner Lieblichkeit rundeten, deſſen Hand ſchon über einen reichen Schatz künſtleriſcher Erfahrung verfügte, als ſich ſeine Phantaſie noch aufmachte zum Ritt in das neuentdeckte Wunderland der Renaiſſance. Und wie dem Vater Holbein neue, ungeahnte Kräfte erwachſen in einem Alter, da ſie anderen Sterblichen zu verſiegen pflegen, ſo ſchreitet auch Michel Wolgemut in ungebrochener Blüthe in das ſechzehnte Jahrhundert hinüber; auch auf ſeinen Geiſt ſollten die Ideen und Formen der Antike noch befruchtend wirken.

Allerdings mußte der Erfolg bei dem Nürnberger Altmeiſter ein ganz anderer ſein, als bei Hans Holbein, dem Aelteren, in Augsburg. Die alte Auguſta, die Königin des Lechfeldes, war unter allen deutſchen Reichsſtädten zumeiſt den Einflüſſen des Südens ausgeſetzt. Sie ſtand im lebhafteſten Verkehr mit Mailand und dem italieniſchen Weſten, deſſen neue Stilformen ſomit nirgends auf deutſchem Boden leichter zu Geltung und Herrſchaft gelangen konnten, als hier. Dem gegenüber war der Handel und Wandel Nürnbergs zunächt auf Venedig angewieſen. Dieſes aber bildete damals noch in mehr als einer Beziehung einen Gegenſatz zu dem übrigen Italien, oder behauptete doch eine Ausnahmeſtellung innerhalb desſelben. Wir lernten bereits, gelegentlich der Wanderſchaft Dürers, das venetianiſche Kunſtleben gewiſſermaſsen als ein Mittelglied zwiſchen Süden und Norden kennen: wir ſahen wie die Renaiſſance von der Terra firma erſt verhältniſsmäſsig ſpät in die Lagunenſtadt vordringt und dort längere Zeit unvermittelt neben der empfindſamen gothiſch-naturaliſtiſchen Richtung hergeht. Folgerichtig mußte daher der Einfluſs, der von Venedig auf Nürnberg übergieng, ein zwieſpältiger und weſentlich anderer ſein, als jener der lombardiſchen Kunſt auf Augsburg. Dazu kömmt noch, daſs ſich der letztere auf dem gewöhnlichen Wege der unmittelbaren Anſchauung, des Nachfühlens von Künſtler zu Künſtler fortpflanzte, während der Uebergang von Venedig nach Nürnberg einen theoretiſierenden Beigeſchmack hat, auf Nachdenken und wohl gar auf einer ganz bewußten gelehrten Vermittelung beruht. Ohne erörtern zu wollen, inwiefern ein ſolches Dazwiſchentreten der claſſiſchen Gelehrſamkeit der deutſchen Kunſt von Nutzen oder vom Uebel geweſen ſei, muſs doch einleuchten, daſs ein ſo verſchränkter Zuſammenhang von Urſachen und Wirkungen ſchwer zu verfolgen, ſchwerer noch auf ſeine Ausgangspunkte zurückzuleiten iſt. Und doch ſind wir genöthigt, es zu verſuchen, wenn wir nicht vor räthſelhaften Thatſachen ſtehen bleiben wollen.

Suchen wir nach einer Perſönlichkeit, welche geeignet war, dieſe

eigenthümlichen, antiquariſch-artiſtiſchen Einflüſſe Italiens auf Nürnberg ſchon im XV. Jahrhunderte zu vermitteln, ſo weiſt uns alles auf den Stadtphyſicus und Hiſtoriographen Doctor Hartmann Schedel, geb. zu Nürnberg 1440, geſt. daſelbſt 1514. Nachdem er in Leipzig Magiſter der freien Künſte geworden war, hatte er im Jahre 1463 die Univerſität Padua bezogen, um Medicin zu ſtudieren. Sein Aufenthalt daſelbſt fällt gerade in die Jahre, da Andrea Mantegna mit Hilfe gelehrter Freunde von der Univerſität ſeine antiquariſch-realiſtiſche Renaiſſance ausbildete und mit ihr Triumphe feierte, bis zu deſſen Berufung an den Hof der Gonzagen nach Mantua im December 1466 [1]). Wie Schedel ſelbſt berichtet, wohnte er im Jahre 1465 zu Padua der feierlichen Zergliederung eines menſchlichen Leichnams bei, und am 17. April 1466 wurde er daſelbſt als Licentiat und Doctor in utraque medicina creiert. Daneben aber hat er ſich mit gröſstem Eifer der Alterthumsſtudien befliſſen. Angeregt durch ein Bruchſtück aus dem griechiſchen Reiſetagebuche des gelehrten Antiquars Cyriacus von Ancona (geb. 1361), aus dem er Notizen, Inſchriften und Zeichnungen copierte, verfaſste er ſelbſt ein groſses Sammelwerk über die Merkwürdigkeiten Italiens, beſonders Roms und Paduas mit beſonderer Berückſichtigung der Inſchriften, »damit die Nachkommen Denkmäler erhalten, welche ihr Gemüth ergötzen und ſie zu mehrerer Vervollkommnung anreizen können«. Auch als practiſcher Arzt und als Stadtphyſicus in Nördlingen, Amberg und Nürnberg ſetzte er dieſe Studien fort und arbeitete an einer ähnlichen Sammlung von Alterthümern und Epigraphen aus Deutſchland. Noch im Jahre 1512 brachte ihm Wilibald Pirkheimer von Trier Notizen und Abſchriften, auch eine Abbildung des römiſchen Monumentes zu Igel [2]).

Schedel hat ſich ſelbſt als Zeichner verſucht. Die Proben aber, welche uns davon in ſeinen Handſchriften überliefert ſind, geben von ſeiner Kunſtfertigkeit keinen hohen Begriff. Sie zeigen die Hand eines ungeübten Dilettanten, der ſich zwar ein, in ſeinen jungen Jahren beliebtes Stückchen eingeprägt hat, in jedem anderen aber ſich nicht zurecht findet. In harter ſpieſsiger Holzſchnittmanier zeichnet er mit der Feder Gewandfiguren, in denen man ohne die beigeſchriebenen Namen alles eher als mythologiſche Geſtalten erkennen würde. Ihre Bedeutung haftet nur an dem allgemeinſten Begriffe, an dem äuſserlichſten Merkmale, alles andere muſs eine kräftige Phantaſie dazu thun. Gleichwohl wäre es ein Irrthum, wollten wir Schedels Vorſtellungen von

1) Crowe u. Cavalcaſelle, Geſch. d. ital. Malerei, deutſch v. M. Jordan V. 406; 385 etc.

2) Will, Nürnberger Gelehrtenlexicon. Otto Jahn, Aus der Alterthumswiſſenſchaft 348 ff.

antiken Formen und Idealen nach ſeinen eigenen Federzeichnungen beurtheilen. Dieſe entſprechen jenen gewiſs eben ſo wenig, wie etwa ſeine nackten Figuren der Summe ſeiner anatomiſchen Kenntniſſe. Von der gedanklichen Vorſtellung bis zur bildlichen Geſtaltung iſt gar ein weiter Weg; nur langſam hat die Kunſt denſelben zurückgelegt, und am wenigſten konnte ihr eine ungelenke Gelehrtenhand nur ſo im Fluge folgen. Schedels Begriffe von der Antike müſſen bei aller Urſprünglichkeit ganz unvergleichlich beſſer geweſen ſein, als ſeine Zeichnungen. Er hatte ja mit eigenen Augen und zugleich mit warmem Intereſſe antike Bildwerke angeſchaut, die damals in Padua und Umgebung noch gewöhnlicher vorkamen; er kannte ſicher auch die Sammlung von Gypsabgüſſen, welche Andrea Squarcione in ſeiner Werkſtätte angelegt hatte. Der Gebrauch, welchen deſſen Adoptivſohn, der groſse Mantegna, davon zu machen verſtand, muſste ja jedem die Augen öffnen. Und Hartmann Schedel war Zeuge davon. Irgend einen Abklatſch nach der Antike nahm er wohl ſelbſt mit in die Heimath; manche Abbildung von Künſtlerhand und manchen italieniſchen Kupferſtich bewahrte er mit ſeinem Schatze von geſchriebenen und gedruckten Büchern, die nachmals in den Beſitz des Herzogs Albrecht V. von Baiern gelangten.

Hartmann Schedel iſt ſomit der früheſte Vorläufer Winkelmanns und unſerer claſſiſchen Archäologen. Seine Heimkehr nach Nürnberg erfolgte um das Jahr 1480[1]. Er bewohnte daſelbſt ſein Haus »unter der Veſten«, in der nächſten Nachbarſchaft Wolgemuts. Am 30. November 1489 hatte Dürer ſeine Lehrzeit bei dieſem vollendet und im April des folgenden Jahres gieng er auf Wanderſchaft. Kaum aber hatte er Nürnberg den Rücken gekehrt, ſo vollzog ſich daſelbſt die erſte nachweisbare Annäherung der claſſiſchen Gelehrſamkeit an die deutſche Kunſt. Im Jahre 1491 vereinigte ſich Michel Wolgemut mit Doctor Hartmann Schedel zur Illuſtrierung der »Neuen Weltchronik«. Der 56jährige Maler trat dadurch nothwendig in einen regen Verkehr mit dem nur um 6 Jahre jüngeren Gelehrten. Der berühmte Freundſchaftsbund zwiſchen Dürer und Wilibald Pirkheimer hätte ſomit eine Art Vorſpiel in dem Verhältniſſe zwiſchen Wolgemut und Hartmann Schedel, und in das Haus des letzteren wird der früheſte Berührungspunkt der im übrigen Deutſchland noch ſtreng geſchiedenen Gelehrten- und Künſtlerkreiſe zu verſetzen ſein; weiter zurück dürfte ſich die Anknüpfung ſchwerlich verfolgen laſſen. Nicht in dem gemeinſamen

1) 1481 erſcheint Hartmann Schedel das erſtemal in den Bürgerbüchern; v. Murr, | Journal XV, 25 ff.

Geburtshauſe oder in einem Verkehre ihrer beiden Familien, ſondern in der Begegnung an der Hand der älteren Freunde und Berufsgenoſſen mögen Pirkheimer und Dürer nach der Heimkehr von ihren Studienreiſen den Grund zu gegenſeitiger Annäherung gelegt haben.

Durch dieſen Gedankengang fixiert ſich von ſelbſt der Zeitpunkt, in welchem der Humanismus zuerſt vernehmlich an die Pforte der deutſchen Kunſt pochte. Mit welchem Erfolge — darüber fehlt uns freilich jede literariſche Ueberlieferung; wir ſind allein auf die Denkmäler angewieſen. Aber auch dieſe geben uns nicht ſo leicht Aufſchluſs. Das farbige Gemälde diente nur kirchlichen Zwecken oder hie und da zum Porträt. Mehr Freiheit gewährte dem deutſchen Meiſter allerdings die »gedruckte Kunſt«. Doch auch der Holzſchnitt war auf die groſse Maſſe berechnet; ſeine Darſtellung muſste populär und allgemein verſtändlich ſein. Nur der Kupferſtich nahm eine gewiſſe Mittelſtellung ein. Er geſtattete eine feinere Ausführung und, ohne gerade gemeine Marktwaare zu ſein, doch eine gewiſſe, auch wohl geheime Verbreitung unter den gebildeten Kreiſen der Nation. Hier konnte der Humanismus am leichteſten ſeinen Einfluſs auf die deutſche Kunſt geltend machen. Im Vergleich zu demjenigen, was die Italieniſche Renaiſſance der Antike verdankte, mag freilich die vorwiegend theoretiſche Unterweiſung, welche hier zunächſt der deutſchen Kunſt zu Theil wurde, geringfügig erſcheinen. Immerhin bleibt aber die Thatſache beachtenswerth, daſs auch in Deutſchland die Befreiung der Formen und ein geſunder Naturalismus in der Malerei nicht aufkommen konnte, ohne daſs eine Befruchtung durch die claſſiſche Wiſſenſchaft vorausgegangen wäre.

Der Kupferſtich zählte gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts in Nürnberg und im benachbarten fränkiſch-baieriſchen Lande bereits einige namhafte Vertreter, die ſich durch Reichthum der Erfindung eben ſo vergleichen, als ſie ſich durch eigenartige Zeichnung und Technik von einander unterſcheiden. Gerade die herbe Selbſtändigkeit dieſer älteſten fränkiſchen Stecher konnte die breiteſte Grundlage für eine glänzende Weiterentwickelung der Kupferſtechkunſt darbieten, ſobald ſich eine allgemeinere Begabung aller ihrer vereinzelten Richtungen bemächtigte. Alterthümlich harte Formen zeigen die Stiche, welche dem berühmten Nürnberger Holzſchnitzer Veit Stoſs zugeſchrieben werden; die vielgebrochenen Gewänder, wie die unruhige, flaumige Schattierung deuten auf niederländiſche Schule. Ein gewandter ſchwungvoller Zeichner iſt der Meiſter M. Z. genannt Matthaeus Zaſinger oder Zatzinger; ſeine Stichweiſe iſt zwar ſpitz und ſchütter aber durchaus maleriſch, insbeſondere in der Behandlung von Trachten

und Landſchaften. Dagegen hat Mair von Landshut in ſeinen feſt umſchriebenen Geſtalten, wie in ſeinen phantaſtiſchen, maſſiven Bauwerken einen entſchiedenen Zug zur plaſtiſchen Formengebung. Dieſen drei Meiſtern von ſo ausgeprägter Eigenthümlichkeit ſchlieſsen wir nun das noch bunte und unbegrenzte Kupferwerk Michael Wolgemuts an.

Bis in den Beginn unſeres Jahrhunderts galt Wolgemut allgemein auch als Kupferſtecher, und es wurden ihm alle jene Platten zugeſchrieben, die unten in der Mitte mit dem Buchſtaben W bezeichnet ſind. Da fand Adam Bartſch auf einem Abdrucke des auch von Schongauer geſtochenen Schmerzensmannes zwiſchen Maria und Johannes [1]) in der Albertina die Aufſchrift von einer Hand des XVI. Jahrhunderts: »Dieſer Stecher hat Wenzel geheiſsen, iſt ein Goldſchmied geweſen«. Dieſe Nachricht zuſammengehalten mit der Bezeichnung auf dem Tode der Maria nach Schongauer (Bartſch 22): 1481, WENCESLAVS DE OLOMVCZ IBIDEM, veranlaſste Bartſch auch ſämmtliche mit einem W bezeichnete und früher Wolgemut zugeſchriebene Stiche für Werke dieſes Wenzel zu erklären. Der ſonſt nicht näher bekannte Olmützer Goldſchmied ſollte in ſeiner Jugend Schongauer, in ſeinem Alter Dürer copiert haben, was doch ſchwerlich von Wolgemut hätte behauptet werden können. Letzterer könnte aber nach Bartſch auch darum Dürern nicht die Vorbilder für eine Reihe ſeiner Kupferſtiche geliefert haben, weil die mit W bezeichneten Blätter den entſprechenden Arbeiten Dürers um vieles nachſtünden; ein Grund, der trotz ſeiner Allgemeinheit leicht verfieng, angeſichts der ſpäten und ſchlechten Abdrücke, in denen die Stiche des Meiſters W zumeiſt vorkommen.

Nur das unbedingte Feſthalten der alten Regel, daſs die Copie oder Wiederholung eines Kunſtwerkes durch einen anderen Meiſter dem Original in jeder Beziehung nachſtehen müſſe, konnte Bartſch der Gefahr einer Täuſchung ausſetzen, ähnlich derjenigen, die ihm in einer analogen Frage bei der Beurtheilung Marcantonio Raimondis unterlief [2]). So folgerichtig nämlich das Princip aus der Erfahrung der Gegenwart und aus der Beobachtung früherer Jahrhunderte gezogen ſein mag, für die Zeiten einer aufſteigenden Kunſtbewegung und für die Denkmäler einer eben in raſchem Aufblühen begriffenen Technik wird ſeine Anwendung doch an manche Vorbehalte geknüpft ſein. Zunächſt haben die Meiſter des XV. Jahrhunderts gar nicht jenen

1) Peintre-Graveur, VI. 325. Nr. 17.

2) Vergl. Thauſing: Marco Dente v. Ravenna, Archiv f. zeich. K. 1870.

krankhaften Begriff von Originalität, dem gemäſs jedes neue Werk ſich in allen Beziehungen, in Stoff, Compoſition und Ausführung soviel wie möglich von dem bereits Vorhandenen unterſcheiden müſſe. So ſehr ſie auch bemüht ſind, den Kreis der Darſtellungen zu erweitern, eben ſo unbefangen beharren ſie anderſeits auch bei den einmal gefundenen, gewohnten und beliebten Gegenſtänden. Wie in der claſſiſchen Kunſt kehren auch in der Renaiſſance dieſelben bibliſchen, mythologiſchen oder profanen Geſchichten, die gleichen typiſchen Geſtalten immer wieder, und die Betonung liegt nicht in dem was, ſondern in der Art, wie geſchildert wird. Im dunklen Bewuſstſein der unumſchränkten Vorherrſchaft der Form auf dem Gebiete der Kunſt, haben die groſsen Meiſter aller Zeiten niemals Anſtand genommen, von anderen zu entlehnen, was ſich ihnen als wahlverwandt und nachahmenswerth darbot. In dieſem raſtloſen Suchen und Finden, Aufnehmen und Abgeben liegt das Geheimniſs eines geſunden Kunſtlebens, welches wir, im Vergleiche zu dem Stoffwechſel der organiſchen Natur, den ſteten Formenwechſel der geiſtigen Welt nennen könnten.

Unter ſolchen Umſtänden iſt es zuweilen gewagt, von zwei ſich nahezu entſprechenden Kunſtwerken, bloſs das eine als Original hochſchätzen, das andere als Copie unbedingt verwerfen zu wollen. In vielen Fällen, wo die Unterſcheidung keiner Schwierigkeit unterliegt, wird auch ein ſolcher Abſtand der Urtheile in dem Maſse gerechtfertigt ſein, als der Nachahmer zeitlich, räumlich und geiſtig dem Urheber ferne ſteht. Denn um eine gute Copie iſt es doch ein eigen Ding; und bei noch ſo peinlicher Genauigkeit wird es der erſten, beſten Hand ſo wenig, wie der correcten Maſchine gelingen, das Werk des Meiſters bis zur Gleichwerthigkeit aufzuwiegen. Wo dies Ziel dennoch erreicht wurde, da müſſen eben ſo eigenthümliche Vorbedingungen gewaltet haben, wie die iſt, daſs ein hochbegabter Schüler ſeinen ganzen Ehrgeiz darein ſetzt, die Werke ſeines Meiſters zu übermeiſtern. Indem Dürer die Kupferſtiche Wolgemuts nachbildete, kam ihm ſeine innige Vertrautheit mit deſſen Auffaſſung und Darſtellungsweiſe ungemein zu ſtatten. Wie kein anderer hatte er Einblick in das Schaffen ſeines Meiſters, und zugleich befähigte ihn die Selbſtändigkeit ſeines Urtheils, das Gute vom Schwachen zu unterſcheiden und darnach ſeine Richtſchnur zu nehmen. Während die betreffenden Stiche Wolgemuts, ſei es auf Grund einer noch auf Entdeckung ausgehenden, hin und hertaſtenden Methode, ſei es wegen der verſchiedenartigen Betheiligung der Schüler, die mannigfachſte Art der Behandlung aufweiſen, eine Abſtufung von der kräftigen, paſtoſen Druckfähigkeit des »groſsen Hercules« bis zu der feinſten kalten Nadelarbeit der Türken-

familie oder des kleinen S. Georg im Rund nach Schongauer, von italienifcher Breite bis zu niederländifcher Zartheit, hält Dürer frühzeitig ein mittleres Mafs feft. Von jenen Extremen gleichweit entfernt giebt er feiner Stichelführung einen ganz einheitlichen Charakter, von dem er blofs bei offenbaren Experimenten noch abweicht; und diefen Stil entwickelt er fo klar und folgerichtig, dafs die Kupferftechkunft unter feinen Händen plötzlich die höchfte Vollendung erreicht. Denn niemals wurde klarfte Beftimmtheit der Zeichnung mit der feinften Ausführung fo vollkommen auf ein und derfelben Kupferplatte verfchmolzen; fo viel des Vortrefflichen auch feit Dürer in jeder der beiden Richtungen geleiftet wurde.

Auf Bartfch in feiner Eigenfchaft als Kupferftecher mufsten die technifchen Vorzüge der Dürer'fchen Arbeiten daher einen tiefen Eindruck machen. Er hatte für die ftecherifchen Feinheiten ein um fo lebhafteres Gefühl, als es feiner Zeit an der ftrengeren Unterfcheidung und Würdigung von hiftorifchen Stilformen noch vielfach mangelte. Und fo wurden die natürlichen Schwächen einer noch unreifen Entwickelungsftufe gegen, die gröfsere technifche Freiheit der jüngeren Meifterhand für die Originalität in's Feld geführt. Umfonft ward die Wahrfcheinlichkeit, dafs die mit W bezeichneten Stiche doch nicht die Copien, fondern die Originale Dürers wären, auf's Neue erörtert; zuerft fchüchtern von William Young Ottley [1]), und nach ihm entfchiedener von Sotzmann [2]). Man verharrte bei Bartfch' Anficht, dafs es von Wolgemut entweder gar keine Kupferftiche gäbe, oder diefelben nur unter den Unbezeichneten zu fuchen wären. Die gute alte Ueberlieferung, dafs Dürer, wie alle andere Kunftfertigkeit, fo auch das Stechen bei Wolgemut erlernt habe, ift nun einmal unterbrochen, und wir haben Noth wieder an diefelbe anzuknüpfen.

Quad von Kinkelbach, der Wolgemuts Namen gar nicht mehr kennt, erzählt in feiner: Teutfcher Nation Herrlichkeit, Köln 1609, von Dürer: »und fonderlich hat er dem W etliche Stück ganz auf den Zug nachgefchnitten: grofsen Herculem, wo W noch den Preis behalten, die anderen aber Dürer übermeiftert: Seereiter, Wilde Jeronymus, Verloren Sohn, Mariabild mit der Meerkatzen der träumende Doctor und die kleine Reiterin«. Der Verfaffer der Schrift: »Von kunftlichen Handwerken in Nürnberg« [3]) wiederholt diefe Nachricht mit der Erklärung: »Die Litera W ift Wolgemut«. Eine gewiffe Selbftändigkeit feiner Meinung bethätigt der Nürnberger Anonymus darin,

1) An Inquiry into the history of Engraving, London 1816, II, 682.

2) Deutfches Kunftblatt 1854. S. 307.

3) Archiv f. zeich. K. XII, 50.

daſs er nebſt dem »groſsen Hercules« auch den »kleinen jagenden Reiter« als von Dürer nicht übertroffen hinſtellt. Alle alten Nürnberger Kataloge von Kupferſtichen ſtimmen darin überein, das Monogramm W hier auf Wolgemut zu deuten. In dem Verzeichniſs der H. A. von Derſchau'ſchen Kunſtſammlung [1]) heiſst es dann: »So viel iſt gewiſs, daſs die drei Platten mit W bezeichnet, ſo A. Dürer gleichfalls in Kupfer geſtochen, nämlich die Amymone, der Traum und das gehende Paar, von Wolgemut verfertigt worden; da dieſe Platten ſich noch Ende des vorigen Jahrhunderts in der Knorr'ſchen Kunſthandlung zu Nürnberg befanden und in deren Verlagsbüchern als ſeit Jahrhunderten von Wolgemuts Erben erkauft angezeigt waren«. Die Erhaltung dieſer drei Platten von W bis auf unſere Tage wird durch die zahlreichen modernen Abdrücke, die es davon giebt, beſtätigt. Das Gleiche gilt von dem Stiche, genannt: die vier Hexen von W; die Platte hat ſich noch 1828 in Möhringen bei Stuttgart befunden [2]). Weit entfernt jene Traditionen ſchon als Beweisgründe gelten zu laſſen, wird man doch geneigt ſein, darin eine Aufforderung zur Ueberprüfung des Sachverhaltes zu erblicken. Da jene gewöhnlichen Drucke von den Platten Wolgemuts in den meiſten Sammlungen neben den Stichen Dürers vorkommen dürften, kann jedermann leicht unſerer Vergleichung folgen, die ſich freilich, um beweiskräftig zu ſein, bis in's Einzelne ergehen muſs.

An der Spitze von Dürers Kupferſtichwerk ſtehen gegenwärtig, als die früheſten Verſuche des Meiſters, zwei unbezeichnete Blätter, welche erſt Bartſch [3]) in das Werk aufgenommen hat. Noch Heinecken [4]) beſchreibt dieſelben unter den Unbekannten des 15. Jahrhunderts folgendermaſsen: »277. Ein wilder Mann, der in einer Landſchaft ſitzet und ein Mädchen beim Rocke hält, welche er mit Gewalt auf ſeinen Schoſs zerren will. Ueber ihm iſt ein leerer Zettel. 278. Ein Reiter, der im Galopp nach der rechten Seite hinreitet, ſich umwendet und eine Peitſche in der Hand hält. Ein Blatt von eben dem Meiſter. Albrecht Dürer hat dies Blatt ebenfalls geſtochen«. Mit den letzten Worten wollte Heinecken gewiſs nur ſagen, daſs Dürer denſelben Gegenſtand geſtochen habe, und er dachte dabei an den »kleinen Courier« oder »den Poſtreiter« [5]). Irgend einen genaueren Nachſtich nach dem von Heinecken beſchriebenen, ſogenannten »groſsen Courier« giebt es nicht; das Blatt kommt ſelbſt bloſs in zwei Exemplaren vor [6]).

1) Nürnberg 1825. II. Abth. S. 9.
2) Deutſches Kunſtblatt v. 1828. S. 159.
3) Nr. 92 u. 81.
4) Neue Nachrichten I. 344.
5) Bartſch, Nr. 80.
6) Eines im Dresdener Cabinet, das andere auf der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Anderſeits iſt auch keine Wiederholung des kleinen Poſtreiters bekannt, die mit dem W bezeichnet wäre [1]). Genug, Bartſch ſpann den von Heinecken hingeworfenen Gedanken weiter. Er erkannte eine ſo nahe Verwandtſchaft jener beiden Blätter mit den frühen, von ihm für Originalarbeiten angeſehenen Kupferſtichen Dürers, daſs er ſich berechtigt fühlte, dieſelben geradezu in deſſen Werk aufzunehmen, wenn auch nur als erſte Verſuche und als Copien nach einem älteren Meiſter. Und wer wäre dann wohl dieſer ältere Meiſter geweſen?

Beide genannten Stiche zeigen indeſs nicht bloſs eine ziemlich ſchlichte, alterthümliche Zeichnung mit geringer Modellierung; ſie verrathen zugleich durch die nachdrückliche Stärke der Umriſſe und das harte Abſetzen der Schatten ein an die Wirkung des Holzſchnittes gewöhntes Auge. Dieſer Auffaſſung entſpricht auch das geringe Geſchick in der Führung des Stichels, insbeſondere bei dem ſogenannten »Gewaltthätigen«, einer Darſtellung, deren wahrer Sinn nicht zweifelhaft iſt. Es iſt der Kampf um's Daſein, das Bild des Todes, der als wilder Mann, als ausgetrockneter hohläugiger Greis einem Mädchen in Bürgertracht, dem Bilde des Lebens, Gewalt anthun will. Der Stich ſcheint noch älter zu ſein als ſelbſt der »groſse Courier«. Die harten, eckigen, an den Meiſter M. Z. erinnernden Züge des Stichels, der zuweilen auch ausgeglitten iſt, deuten auf eine noch geringe Vertrautheit mit der Kupferplatte. Auch die Bandrolle zu Häupten der Figuren ſpricht für eine frühe Zeit, die aller Thätigkeit Dürers vorausgeht. Ja ſelbſt wenn wir Wolgemut für den Meiſter dieſes Stiches anſehen wollen, müſſen wir die Arbeit auch zu deſſen früheſten Verſuchen auf der Kupferplatte zählen. Nun giebt es zwar eine täuſchende alte Copie des Blattes mit getreuer Nachbildung aller, auch der gefehlten Striche, und man könnte darin eine Uebung des jungen Dürer aus ſeiner Lehrzeit erblicken, ohne daſs ſich aber für eine ſolche Annahme Beweiſe beibringen lieſsen.

Die älteſten Kupferſtiche ſicher von Dürers Hand ſind: die heilige Familie mit der Heuſchrecke [2]), und der ſogenannte Liebesantrag [3]). Beide

1) Allerdings giebt es einen Stich von ſehr urſprünglichem Gepräge, der nur in Kleinigkeiten von Dürers Poſtreiterlein abweicht. Ein mir vorliegender, ſchadhafter Abdruck hat zwar keine Bezeichnung, doch unten inmitten des Vordergrundes eine weiſs gebliebene Stelle, die ſo klein iſt, daſs daſelbſt das Monogramm Dürers nicht, wohl aber das kleinere von Wolgemut Platz finden konnte. Es bleibt dahingeſtellt, ob dies Blatt als der Abdruck eines Wolgemut'ſchen Originals angeſehen werden darf. Es iſt dunkel und ſaftig gedruckt, ähnlich dem groſsen Hercules von W, von kräftiger, nielloartiger Stichweiſe, die Quad und dem Nürnberger Anonymus als vorzüglicher erſchienen ſein mag.

2) Bartſch 44

3) Bartſch 93.

ſind bereits mit ſeinem gewöhnlichen Monogramme bezeichnet und können ſchon darum nicht vor dem Jahre 1496 geſtochen ſein. Beide ſind auch keine Originalarbeiten von Dürer, ſondern ſetzen irgend eine Vorlage, vermuthlich einen älteren Kupferſtich von Wolgemut voraus [1]). Die Arbeit Dürers in der Madonna zeigt noch wenig Gewandtheit in der Führung des Stichels; doch mag eine gewiſſe Unſicherheit in der Wahl der Strichlagen und die ſpieſsige Stechweiſe in der Art des Zatzinger ſchon dem Original eigen geweſen ſein. Eigenthümlich ſind die kurzen, einſeitigen Strichlagen der Schatten im Fleiſch, die ſo wie der ideale Kopf der Madonna ſtark an italieniſche Einflüſſe mahnen. Glatter und gefälliger iſt bereits die Technik im »Liebesantrag«. Die Darſtellung des jungen Weibes, das ſeine Liebe für Geld an einen Alten verkauft, und umgekehrt, iſt in der damaligen Zeit eine ſehr gewöhnliche [2]). Der Umſtand, daſs auf Dürers Stich der Alte mit der linken Hand in den Sack greift und auch das Weib ihm die Linke entgegenſtreckt, beſtärkt uns in der Annahme eines älteren Originales, welches Dürer geradezu auf die Platte copierte, ſo daſs ſeine Abdrücke das Bild im Gegenſinne wiedergaben. Ob eine ſogenannte gegenſeitige, anonyme Copie, von der es auch noch moderne Abdrücke giebt, von Wolgemut herſtammt und eigentlich Dürers Original geweſen iſt, konnte ich bisher nicht feſtſtellen.

Von dem luſtwandelnden Liebespaar, genannt der Spaziergang [3]), liegt uns das gegenſeitige Original Wolgemuts vor [4]). Sein Stich hat ein ſehr alterthümliches Gepräge. Die kräftigen Umriſſe, noch unverſchmolzen mit der zarten Schattierung, laſſen die Formen flacher erſcheinen. Die modiſch gekleidete Dame ſchreitet mit jenem kalten Pathos des alten Stiles rechtshin, wie es Dürer bereits fremd wird; ebenſo widerſprechen die ſcharfen, kantigen und trockenen Geſichtsformen den Dürer eigenthümlichen Typen. Das Blatt iſt, ſo wie das obenan genannte, eines jener beliebten Todtentanzbilder des Mittelalters, in denen das blühende Leben in möglichſt grellen Gegenſatz zur Verweſung gebracht wird. Aber weder der ſchneidende Miſston jener gewaltſamen Umarmung, noch das hier in wildem Hohne herantanzende Gerippe haben Raum in Dürers Erfindung. Wohl aber ver-

1) W. Y. Ottley a. a. O. glaubte das Original der heil. Familie mit der Heuſchrecke im Britiſchen Muſeum entdeckt zu haben in einem Blatte, auf welchem das W herausgekratzt und durch ein mit der Feder gezeichnetes Monogramm Schongauers erſetzt war. An Stelle der Heuſchrecke zeigte der Stich eine Eidechſe.

2) Vergl. Springer, Bilder aus der Kunſtgeſch. S. 186 u. 206. Eine Zeichnung in Erlangen iſt Copie nach dem Stiche Dürers.

3) Bartſch 94.

4) Bartſch, Peintre-Graveur VI, 337, Nr. 50.

gleicht ſich damit noch der wilde Tanz der fünf Gerippe in der Schedel'ſchen Weltchronik und Chriſtus mit dem Tode ringend im Schatzbehalter von Wolgemut. Hans Holbein der Jüngere hat den volksthümlichen, auf rohe, todesfürchtige Gemüther berechneten Contraſt nachmals durch Humor zu verſöhnen geſucht. Auch dieſer Ausweg liegt Dürer fern, ſo reichlich auch die humoriſtiſche Ader in ihm quillt. Für ihn hat der Tod mehr Ernſt aber weniger Schrecken, er iſt ihm weder das nackte Scheuſal noch der muthwillige Poſſenreiſser [1]). Nicht als kahles Gerippe, ſondern als wohlgebauter wilder Mann küſst er ſanft das blühende Weib auf dem Wappen des Todes, dem Kupferſtiche von 1503. Wenn das Skelett ſonſt in ſeinen Compoſitionen ja vorkömmt, ſo iſt es gröſstentheils verhüllt und ſteht ruhig da mit der Sanduhr, gleich einer warnenden Erſcheinung; ſo auf dem Flugblatte von 1510 und ähnlich im Gebetbuche Kaiſer Maximilians [2]), dann im Kupferſtiche Ritter, Tod und Teufel von 1513. Nur einmal bildet Dürer den Tod als ganz unverhülltes Gerippe in ſeiner ganzen Furchtbarkeit auf einer derben Kreidezeichnung in der Sammlung des Mr. Malcolm in London. Auf einem elenden, weit ausgreifenden Schindergaul, dem eine groſse Schelle um den Hals baumelt, ſitzt er vorgebeugt, ſich mit der Rechten an der Mähne ankrampfend und auf den Ellenbogen geſtützt, mit der Linken die Hippe nachſchleifend, wie müde von der Arbeit. Er trägt bloſs eine Zinkenkrone auf dem Haupte; vor ihm ſteht in groſsen Lettern: MEMENTO MEI 1505 — wohl mit Bezug auf das groſse Sterben, die Seuche, die damals in Nürnberg wüthete. So reitet König Tod über Land! Da iſt keine Spur von Komik, von Satire, auch kein widerlicher Contraſt. Die einfache Groſsartigkeit der Conception läſst nicht einmal das Entſetzen am Gegenſtande aufkommen. Erſt Alfred Rethel hat in unſeren Tagen etwas von dieſer Auffaſſung wiedergefunden. Die Art, wie Dürer den Tod gebildet, iſt ſo auch ein Zeugniſs dafür, daſs er mit ſeinen Em-

1) Vergl. auch Thauſing: Hans Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunſtw. II, 215 217.

2) Dort wohl auch einmal mit der Hippe einen fliehenden Reiter verfolgend. In der Galerie zu Modena befindet ſich unter dem Namen Callot noch eine Federzeichnung: der Tod, nicht wirkliches Gerippe, mit umgeworfenem Tuche, in der Hand einen aus Menſchengebeinen zuſammengeſetzten Stab, und ein Landsknecht; unten die Jahreszahl 1503. Auf einer leichten Federzeichnung zu Rotterdam tritt der Tod als halbverhülltes Gerippe einer Bürgersfrau gegenüber und hält ihr die Sanduhr entgegen; dahinter das offene Grab und eine Landſchaft. Briefl. Mitth. von A. Woltmann. Im Beſitz von Prof. Bertini in Mailand eine ſehr feine Federzeichnung von 1514: Ein Biſchof (St. Nicolaus?) von zwei Diaconen gefolgt in einer Säulenhalle, zu ſeiner Linken ſchreitet der Tod als Skelett, in einen Mantel gehüllt, mit dem Spaten. Facſimile bei Giuſeppe Vallardi, Trionfo e danza della morte etc. Milano 1859.

pfindungen weniger dem Mittelalter, als der neuen, modernen Zeit angehört. Nicht in dem Maſse gilt dies von Michel Wolgemut, dem die Erfindung des ſogenannten Spazierganges zugeſprochen werden muſs. Ganz alterthümlich iſt denn auch die Art, wie auf ſeinem Stiche im Vordergrunde das Gras durch je zwei in die Spitze zuſammenlaufende Striche angegeben iſt. Dürer hat in ſeinem Nachſtiche dieſe veraltete, an Holzſchnitt erinnernde Manier aufgelöſt. Seine Copie iſt, wie dies wohl damals Regel war, geradehin nach einem Abdrucke Wolgemuts geſtochen, erſcheint alſo im Drucke gegenſeitig. Dabei überſah aber Dürer etwas, was er ſpäter ſtets ſorgfältig vermieden hat; er lieſs nämlich das Schwert des Jünglings unverändert an ſeiner Stelle, ſo daſs dasſelbe auf ſeinem Stiche an deſſen rechte, ſtatt an die linke Seite gegürtet erſcheint [1]).

Betrachten wir nun die von Quad von Kinkelbach ausdrücklich als Nachſtiche bezeichneten Blätter Dürers. »Der träumende Doctor« oder »der Traum« [2]) iſt eine bildliche Verhöhnung altersſchwacher Lüſternheit. Der Schläfer hinter'm Ofen, dem der Teufel mit einem Blaſebalg in's Ohr bläſt, ſcheint Porträt zu ſein. Als Ausgeburten ſeiner erhitzten Phantaſie erſcheinen im Vordergrunde Venus und Amor; der letztere verſucht es ganz drollig auf Stelzen einherzugehen. Auch hier hat Dürer bloſs einen Stich Wolgemuts im Gegenſinne wiedergegeben [3]). Eine aufmerkſame Prüfung der Venusfigur und die Vergleichung derſelben auf den beiden Platten läſst über die Originalität der mit W bezeichneten keinen Zweifel. Im Gegenſatze zu Dürers gewohnter Auffaſſung überraſcht an dieſer ſchlanken Frauengeſtalt ein gewiſſes ſchematiſches Ebenmaſs, eine Zierlichkeit der Haltung, ein langes feines Profil, was nicht ſowohl auf Naturſtudium, als auf einen, wenn auch nur mittelbaren Zuſammenhang mit der Antike hinweiſt. Der ganze Oberkörper des Weibes wird bei Wolgemut gleichmäſsig von einer reichen Lockenfluth eingerahmt. Dürer hat darin zu Gunſten der gröſseren Naturwahrheit Lücken angebracht und einzelne Partien weggelaſſen. Ein kleines Verſehen, das ihm bei dieſer Gelegenheit unterlief, giebt uns glücklicherweiſe ein, jedermann verſtändliches Beweismittel für ſeine Thätigkeit als Copiſt. Bei Wolgemut

---

1) Bei den deutlichen Buchſtaben A—M—I an der Achſelborte der Dame hat ſich Wolgemut in gewohnter Weiſe wohl etwas gedacht, was Dürer unbekannt war. Bei ihm erſcheint nur noch das A, dann ein I deutlich, während der italieniſche, Marcanton zugeſchriebene Nachſtich nach Dürer auch noch dieſe Buchſtaben in's Ornament verflüchtigt. Iſrael von Mecken wiederum hat ſein Zeichen I—V—M an die Stelle geſetzt.

2) Bartſch 76.

3) Bartſch, P. Gr. VI, 337, Nr. 49.

fällt nämlich vom Kopfe der Venus auch an deſſen uns abgewendeter Seite eine Haarlocke herab, deren Spitze unter der Achſelhöhle wieder ſichtbar wird. Dürer hatte den Contour dieſer Locke auf ſeiner Platte auch genau ſo vorgeriſſen, wie im Abdrucke noch deutlich bemerkbar iſt; er behielt auch zwiſchen Kopf und Schulter den Lockenſtrang bei; deſſen Ende aber unter der Achſelhöhle führte er nicht weiter aus,

ſondern bedeckte die ganze Stelle mit den Kreuzlagen des leeren Hintergrundes. Die beifolgende Abbildung diene zur gröſseren Deutlichkeit des Geſagten. So geringfügig jenes Unterſcheidungsmerkmal ſein mag; es läſst ſich doch nicht anders erklären, als dadurch, daſs Dürer in dieſer Kleinigkeit, und vermuthlich aus Verſehen ſeinem Originale untreu geworden iſt. Denn im umgekehrten Falle müſste ein angenommener Copiſt W die gar nicht zur Ausführung gelangte Abſicht des Vorgängers, alſo Dürers, wiedererrathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenſtandes niemand mit ſolchen Fragen Vertrauter ſeine Zuſtimmung geben könnte.

Ein anderes Beiſpiel entlehnen wir dem Kupferſtiche, genannt: »die vier Hexen« [1]). Faſſen wir auf dem Blatte Dürers die kleine

mittlere Partie zwiſchen dem Ellenbogen und der Hüfte des ganz von rückwärts geſehenen jungen Weibes in's Auge, ſo bleiben wir auch

1) Bartſch 75.

vor dem beſten Abdrucke im Unklaren über das, was wir uns in dieſen Raum hineinzudenken haben. Der gleichfeitige Originalſtich Wolge-

muts erſt klärt uns darüber auf, daſs hier die linke Hand der dahinterſtehenden Frau ſichtbar wird, mit welcher dieſelbe das lange, zu beiden

Seiten herabfallende Tuch emporhält. Die beifolgende treue Nachzeichnung beweiſt, daſs bloſs Wolgemut ſich über die Compoſition ganz klar war. Nur in ſeiner Darſtellung trifft eine von uns verſuchte perſpectiviſche Ergänzung der verdeckten Theile mit den ſichtbaren zuſammen. Bei Dürer iſt eine ſolche Verdeutlichung nicht möglich, auch wenn man der, von ihm ſehr unvollkommen angedeuteten Hand die doppelte Naturlänge giebt. Beide Blätter, Original und Copie, tragen auf der oben in der Mitte hängenden Kugel die Jahreszahl 1497, die, als das Entſtehungsdatum von Dürers Stich genommen, bisher manche Verwirrung in die Chronologie ſeiner Werke gebracht hat. Nagler [1]) ſah ſich ſchon aus techniſchen Gründen veranlaſst, gegen jene Annahme Einſprache zu erheben. Seine Beobachtungen führten ihn auch zu dem Schluſſe, daſs die Arbeit des Meiſters W das Original Dürers und ſomit aller ſpäteren Copiſten geweſen ſei, und er ward darin beſtärkt durch die Prüfung eines früheren Abdruckes von der Wolgemut'ſchen Platte, deſſen trefflicher Zuſtand auf feinem, ſehr compactem Papier mit einem ſehr alten Waſſerzeichen ihm die Vorzüge vor Dürers Stich ganz aufser Frage ſtellte. Wir ſehen freilich noch nicht ſo klar in dieſer ſchwierigen Frage um über die Reihenfolge von Wolgemuts Stichen und Dürers Nachſtichen auch nur Vermuthungen aufzuſtellen. Daran aber dürfte nicht zu zweifeln ſein, daſs das Jahr 1497 nur der Vollendung von Wolgemuts Original entſpricht [2]).

Über die Bedeutung, welche der Künſtler den vier nackten Frauen verſchiedenen Alters geben wollte, ſind wir und war man ſtets im Unklaren. Zu ihren Füſsen liegt Schädel und Todtenbein, im Hintergrunde links lauert der Teufel. Schon Sandrart widerſpricht der Annahme von drei Grazien und ſieht in ihnen vier Hexen. Dieſe Auffaſſung iſt heute noch die allgemeinſte. Sie hat mit Rückſicht auf

1) Monogrammiſten I, 168, Nr. 33.

2) Die gegenſeitige, mittelmäſsige Copie mit dem Monogramme S in H, daneben ein Meſſerchen, hat ſtatt deſſen 1498. Die gegenſeitige Copie von Nicoletto da Modena, Heller Nr. 865, mit Veränderungen, als Parisurtheil genommen, führt auf der Kugel die Inſchrift: DETVR PVLCRIORI 1500. Wieder eine Copie darnach iſt das Niello: Duchesne, Essai sur les Nielles, Nr. 234. Die vierte Frau wird hier als Eris erklärt, die Kugel oben als deren Apfel. Die neuerdings wieder aufgebrachte Anſicht, als ob auch der Originalſtich das Urtheil des Paris vorſtelle ward gebührend abgethan von M. Allihn, Kunſtchronik 1872. VII, 187. Eine Zeichnung bei H. Peterſen in Nürnberg iſt genaue Copie nach Dürers Stiche. Vergl. überhaupt die gründlichen culturhiſtoriſchen Unterſuchungen über einige Kupferſtiche Dürers von Max Allihn, Dürerſtudien, Leipzig 1871. Mit Vorſicht zu benützen ſind dagegen die weiteren Ausführungen von A. Roſenberg, Dürerſtudien, Zeitſchr. f. bild. K. VIII. 284, 350; u. IX, 254.

die Zeitverhältniſſe, unter denen das Blatt entſtand, viel für ſich. Im Jahre 1484 erliefs Papſt Innocenz VIII. die berüchtigte Bulle: »Summis desiderantes«, in welcher er zur Verfolgung der Hexen in Deutſchland auffordert. Der Inquiſitor Jakob Sprenger verfaſst im Jahre 1487 ſeinen Malleus maleficarum, den Hexenhammer, der 1489 zuerſt in Köln, 1494 bei Anton Koburger zu Nürnberg gedruckt wurde. Schon 1496 erſchien hier die zweite Auflage des Werkes nebſt anderen Büchern über die Hexentheorie. Da konnte freilich ein Nürnberger Maler leicht auf die Darſtellung einer Hexenceremonie verfallen; und in dieſem Falle könnten die Buchſtaben O. G. H. etwa in Sprenger'ſchem Latein zu leſen ſein: Obsidium generis humani. Dieſe Auffaſſung mag raſch populär geworden ſein und kann ſich leicht als Tradition bis auf Sandrart fortgepflanzt haben; ſie ward vielleicht auch vom Künſtler mit Rückſicht auf den Markt begünſtigt.

Im Grunde aber wird Wolgemut, wie ſein gelehrter Rathgeber, den wir unbedingt vorausſetzen müſſen, doch nur mythologiſche Perſonen im Auge gehabt haben, wenn wir auch heute nicht im Stande ſind, ſie beim Namen zu nennen. Dafs dabei zugleich, dem Zeitgeſchmacke gemäſs, die moraliſche Bedeutung unterlief, wie hinter weiblichem Reiz und weiblicher Eitelkeit Tod und Teufel lauern, iſt natürlich und ſchlieſst noch eine beſtimmtere gegenſtändliche Erklärung gar nicht aus. Schlieſslich war es doch dem Künſtler weder um den Hexenhammer, noch um die claſſiſche Gelehrſamkeit, noch um die Moral zu thun, ſondern um die Schauſtellung des weiblichen Körpers und ſeiner Reize. Es herrſcht auch in den vier nackten Frauen weitaus mehr Naturſtudium als ſtiliſtiſche Auffaſſung; und wie der Meiſter im Herzen zu dem alten Banne ſtand, der gleicherweiſe auf Antike, Natur und Weiblichkeit laſtete, kann nicht zweifelhaft ſein.

Wenn nun in dieſen beiden Fällen der Beweis der Originalität von Wolgemuts Stichen gelungen iſt, dürfen wir uns bei der Vergleichung und Betrachtung der übrigen Nachſtiche Dürers kürzer faſſen. Der Raub der Amymone (B. 71), von Dürer ſelbſt das »Meerwunder«, von Quad der »Seereiter«, vom Nürnberger Anonymus der »Seeräuber« genannt, iſt im ſelben Sinne nach Wolgemut geſtochen, dem dabei ohne Zweifel das Motiv einer, von einem Triton getragenen Nereide vorſchwebte, wie es auf antiken Sarkophagen vorkommt. Körper und Kopftypus der Amymone zeigt Analogien mit der Venus auf dem »Traum«; ihre ruhige Lage contraſtiert befremdlich mit dem zum Hilferuf geöffneten Munde. Eine Himmelserſcheinung, wie von einem Kometen, hat Dürer in ſeiner Copie weggelaſſen; auch ſchlieſst die Schraffierung der Luft, rechts vom Felſenabhange bei ihm mit einer

langen, wagerechten Linie allzu ſchroff ab. Das fächerartige Laubwerk rechts vom Kopfe des Triton, das bei Dürer den Ausblick nach dem Ufer ſo ſonderbar ſtört, iſt gleichfalls nur auf ein Verſehen beim Copieren zurückzuführen; es fehlt auf Wolgemuts Stich, wo ſtatt deſſen ein kleiner Haarbüſchel am Kopfe des Alten ſelbſt ſichtbar wird. Die Kupferplatte Wolgemuts war urſprünglich eher gröſser als jene Dürers; die ſpäteren Abdrücke davon ſind aber erſt gemacht, nachdem ſie links ſo weit abgeſchnitten war, daſs die Zehen am Fuſse der Amymone und die Figur der aus dem Bade ſteigenden Schweſter im Hintergrunde darauf fehlen.

Schwieriger liegt das Verhältniſs von Original und Copie bei einem anderen mythologiſchen Kupferſtiche, »dem groſsen Hercules«, auch genannt »die Eiferſucht« [1]), und bei der Madonna mit der Meerkatze [2]), auf die wir noch zurückkommen. »Die kleine Reiterin« [3]) hat Dürer ſchon mit Rückſicht auf die Bewaffnung des ſie geleitenden Landsknechts im gleichen Sinne nachgeſtochen. Wolgemut, deſſen Stich zwar im Umfange, nicht aber in den Dimenſionen der Figuren kleiner iſt, hatte das Terrain rechts offenbar unvollendet gelaſſen, weshalb Dürer den Uebergang in das Weiſse durch etwas Schraffierung vermittelte. Vom »wilden Hieronymus«, d. h. dem groſsen Hieronymus in der Wildniſs [4]) und von dem verlorenen Sohn [5]) ſah ich keine mit W bezeichneten Originale. An dem zuerſt genannten Blatte iſt die alterthümliche Auffaſſung und der Typus Wolgemuts nicht zu verkennen; er hat Aehnlichkeit mit dem heiligen Joſeph auf der heiligen Familie mit der Heuſchrecke [6]).

Auch der verlorene Sohn iſt eine ſehr frühe Arbeit Dürers; ſie ſtammt aus einer Zeit, für welche eine ſo tiefſinnige und doch zugleich ſchlichte Erfindung billig auffallen mag. Noch auffallender freilich iſt im Gegenhalt dazu die ſtarke Verzeichnung, durch welche der Anſatz der Beine an den Rumpf der Figur völlig ungelöſt und unverſtändlich bleibt. Im Britiſchen Muſeum befindet ſich eine Federzeichnung im Gegenſinne zu Dürers Stich, auf welcher der Mann bloſs leicht entworfen, die Schweine aber ſorgfältig ausgeführt ſind, alle Ferkel fehlen. Gerade einzelne Abweichungen und die Gegenſeitigkeit ſprechen für die Originalität der Zeichnung, die nach unſeren bisherigen Anſchauungen Dürern zugeſchrieben wird. Quad, welcher auch den verlorenen Sohn zu den Copien Dürers nach

1) Bartſch 73.
2) Bartſch 42.
3) Bartſch 82.
4) Bartſch 61.
5) Bartſch 28.
6) Bartſch 44.

Wolgemut rechnet, wäre demnach im Irrthume und hätte blofs aus der ſtiliſtiſchen Verwandtſchaft auf eine Vorlage des Letzteren geſchloſſen. In dem Profile des am Schweinetroge knieenden, betenden Mannes klingt in der That der Typus des »groſsen Couriers« noch deutlich wieder. Ein Original Wolgemuts lieſs ſich aber bisher mit Beſtimmtheit nicht nachweiſen [1]). Ich getraue mich noch nicht, in dieſer Frage eine Entſcheidung zu treffen.

Was den meiſten jener Kupferſtiche von Wolgemut groſsen Eintrag thut, iſt die zu tiefe Schwärze, das Unreine, ſogenannte Kothige auch früher Abdrücke. Wolgemut ſcheint es noch nicht verſtanden oder doch vernachläſſigt zu haben, ſich den Erfolg ſeiner Arbeit durch ein geeignetes, vorſichtiges Druckverfahren ganz zu ſichern. Erſt Dürer weiſs auch gröſsere Platten ganz gleichmäſsig, zart und ohne Makel abzudrucken. Vor ſeinen Nachſtichen traten Wolgemuts Originale frühzeitig in den Hintergrund. Alte Drucke von ihm ſind ſeit Quadens Zeiten Seltenheiten geworden, wie alle jene Blätter, die nicht gleich bei ihrer Entſtehung und fortan durch bekannte, einem Werthzeichen gleichkommende Monogramme eines Dürer oder Schongauer vor Untergang geſchützt waren. Dieſe conſervierende Wirkung übte das W in der Mitte altdeutſcher Kupferſtiche nicht, und ſeitdem man es Wolgemut abgeſprochen hat, wurden dieſelben noch weniger be-

1) Es giebt eine ſogenannte rechtſeitige Copie nach Dürer (Heller Nr. 478), auf welcher die drei, bei Dürer unregelmäſsig geſtellten Fenſter an dem Gebäude des Hintergrundes in wagrechter Linie ſtehen; ſie iſt ſeltener als Dürers Stich und hat manche Vorzüge vor demſelben. Auf dem Berliner Muſeum befindet ſich der Abdruck von einer bedeutend ſchmäleren, dafür aber höheren, leider bereits ziemlich abgenutzten Platte auf dünnem Papier, welcher auch auf ein etwaiges Original Wolgemuts leiten könnte. Der Stich verhält ſich im Gegenſinne zu dem Dürers und zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von demſelben. Die drei Fenſter im Grunde ſtehen auch dort in derſelben Flucht, ſind überhöht und haben, gleich allen übrigen, ſichtbare Verkleidungen. Das Laub des Baumes in der Mitte iſt in der alten, bei Wolgemut noch vorkommenden wolligen Haufenmanier gegeben. Die Gebäude des Hintergrundes werden noch von einer Kirche mit einem Thurme überragt, deſſen zwei ſichtbare Stockwerke mit polygoner Verdachung und dem Halbmonde darüber gar ſehr an die Behandlung ſolcher Bauwerke in der Schedel'ſchen Weltchronik erinnern. Leider iſt der Berliner Abdruck nicht ſo alt, um ein endgiltiges Urtheil über den Meiſter zu geſtatten. Dafs ſich das W darauf nicht vorfindet, wäre von wenig Belang. Es könnte auch, falls es überhaupt dageweſen, leicht von einem ſpäteren Beſitzer der Platte getilgt worden ſein. Auch auf der gegenſeitigen Copie des Giovanni Antonio da Brescia nach Dürers »Verlorenem Sohne« (Heller Nr. 480 und 482, die von derſelben Platte ſtammen), wurde nachträglich der Name des Italieners gelöſcht und ſtatt deſſen Dürers Monogramm in der unteren Ecke links beigefügt. Aehnliches kann mit anderen aufgeſtochenen Wolgemut'ſchen Platten vorgegangen ſein. Deren entſtellte ſpäte Drucke könnten dann vielleicht auch noch unter den Copien mit Dürers Monogramm aufzufinden ſein.

achtet. Bricht ſich aber die Ueberzeugung wieder Bahn, daſs Dürer auch in der Kupferſtechkunſt Wolgemuts Schüler war, und daſs deſſen ſogenannte Copien, Dürern als Originale und Vorlagen gedient haben, dann wird man denſelben wohl noch eine erhöhte Aufmerkſamkeit zuwenden und dadurch eine beſſere Ueberſicht über Wolgemuts Kupferſtichwerk gewinnen, als ich jetzt zu bieten vermag.

Es hat allerdings eine groſse Schwierigkeit, an das Ergebniſs, welches, mehr noch als hiſtoriſche Ueberlieferungen, augenſcheinliche Thatſachen unerbittlich von uns fordern, auch wirklich zu glauben. Eine ſtattliche Reihe von Erfindungen, die zur Bildung unſeres hergebrachten Begriffes von Dürer ganz weſentlich mit gedient haben, wird ihm abgeſprochen; darunter gerade Blätter, welche unſerer modernen Geſchmacksrichtung am meiſten zuſagten und zur Vertheidigung ſeines »Schönheitsſinnes« gerne in's Feld geführt wurden. Auf der anderen Seite kennen wir Wolgemut zu wenig, oder doch nur in einer Richtung, zu welcher die Compoſitionen, welche wir ihm hiermit zuſchreiben müſſen, gar nicht paſſen. Kurz es gilt eine unbekannte Gröſse: Wolgemut aus der wohlbekannten und gewohnten Gröſse: Dürer auszuſcheiden. Zu den allgemeinen Bedenken gegen dieſe Operation geſellen ſich aber auch noch ganz beſondere. Die Madonna mit der Meerkatze (B. 42.) ſtach Dürer im entgegengeſetzten Sinne nach Wolgemut, ohne die Wirkung des Originales zu erreichen; namentlich iſt das urſprünglich feine, liebliche Köpfchen der Maria bei Dürer flacher und härter geworden. Alles deutet darauf hin, daſs ſeine Copie nach einem ſpäteren Drucke von der bereits abgenutzten Platte Wolgemuts und überhaupt flüchtiger gemacht iſt. Auch in den beſten Abdrücken Dürers fehlen z. B. die zurückgekrümmten Angelbeſchläge an den Fenſterläden des Weiherhäuschens im Hintergrunde, ferner das andere Tau, das an dem Schiffchen im Grunde den nöthigen Widerhalt bildet. Ueberdies hat Dürer den Halbmond am Himmel weggelaſſen. Weniger treu, wenn auch glatter iſt der Pelz des Affen geſtochen. Die Haltung des klotzigen Kindes iſt minder klar, das Hündchen mit dem Vogel ungenau gezeichnet, am Zeigefingerchen der Nagel auch vergeſſen; die Gräſer des Vordergrundes wieder zerſtreuter geſtochen im Gegenſatz zu Wolgemuts Art. Gerade in dieſen geringfügigen Abweichungen und Weglaſſungen verräth ſich die Copie. Die Art der Ausführung ſtimmt mit der des verlorenen Sohnes.

Nun haben wir aber ein Aquarell von Dürer im Britiſchen Muſeum [1]), welches das Weiherhaus am Gleishammer mit ſeiner weiteren

1) Siehe oben S. 95.

Umgebung ganz ähnlich darſtellt, wie es hier im Hintergrunde des Kupferſtiches erſcheint — und zwar im Gegenſinne zu Dürers Stich. Es hat ſomit auf den erſten Blick den Anſchein, als ob jene Zeichnung das Studium zu dieſem wäre. Die Schrift auf derſelben ſcheint auch von Dürers Hand, wenn auch nicht das danebenſtehende Monogramm. Freilich ſind auch bedenkliche Unterſchiede zu vermerken; die Aufnahme des Häuschens in der Zeichnung iſt eine andere: mehr von unten geſehen, viel weniger detailliert, dagegen beſſer in der Luftperſpective [1]). Dazu kommt, daſs das mit dem Oberkörper zurückgewandte Kind auf der Madonna mit dem Affen entſchieden ein italieniſches Motiv iſt, wie es namentlich bei Lorenzo di Credi und ſeiner Schule vorkommt [2]). Selbſt die derben Formen des Kindes erinnnern an Lorenzo. Ein ähnliches Motiv zeigt aber auch eine colorierte Federzeichnung von Dürer in der Albertina, die Madonna in der Landſchaft mit den vielen Thieren, eigentlich eine heilige Familie, da im Mittelgrunde Joſeph herankommt; im Hintergrunde eine weite ſteile Berglandſchaft mit der Verkündigung an die Hirten; im Vordergrunde eine Unmenge von verſchiedenen Thieren, Vögeln, Inſecten, darunter ein halbgeſchorener Pintſch, ein Fuchs an der Leine, ein Hirſchſchröter, eine Krabbe, eine Libelle und eine Schnecke, ein Uhu im hohlen Baumſtumpf, Papagei, Specht, Rothkehlchen und Bachſtelze u. a. dazwiſchen allerlei Blumen, beſonders eine hohe Schwertlilie und eine Päonien, alles ſorgfältig ausgeführt in der auch bei Wolgemut beliebten Art und viel genauer, als die faſt bloſs mit der Feder ausgeführte Madonna. Sie ſitzt mit dem Buche im Schoſse da, herabblickend auf das Kind, das ein Erdbeerſträuſschen in der Hand hält. Es iſt eine naive Huldigung der ganzen friedlich um ſie verſammelten Creatur. Die Behandlung der Hauptfigur ſteht aber nicht auf der Höhe derjenigen des Beiwerks; insbeſondere die Draperie iſt unſicher und verworren. Die Haltung der Madonna erinnert an jene mit der Meerkatze, doch hat ſie hier den breiteren, kurznaſigen Typus, den Dürer ſpäter anwendet. Ein erſter, etwas abweichender Entwurf, in gröſserm Maſsſtabe, ganz leicht und bloſs mit der Feder gezeichnet, befindet ſich in der Hausmann'ſchen Sammlung. Das Aquarell ſtammt offenbar aus Dürers früher Zeit, bald nach ſeiner Rückkehr von der Wanderſchaft [3]).

1) Denſelben Hintergrund, im ſelben Sinne wie bei Dürer, zeigt der punktierte Stich von Giulio Campagnola, B. 5, Raub des Ganymed, ähnlich aber im Gegenſinne die Landſchaft bei Robetta, B. 4, das erſte Elternpaar.

2) z. B. auf der freilich ſpäten Madonna mit St. Julian und St. Nicolaus im Louvre; auf der Madonna im Rund in der groſsherzoglichen Galerie zu Oldenburg.

3) Die Quadrierung darauf mit Bleiſtift iſt von einer ſpäteren Hand. Das Blatt

Noch viel verwickelter liegt das Verhältniſs von Dürer zu Wolgemut in der Entſtehungsgeſchichte des »groſsen Hercules«, genannt die Eiferſucht [1]). Unter den Federzeichnungen nach mantegnesken Stichen, welche Dürer im Jahre 1494 aus Italien mitbrachte oder gleich nach ſeiner Heimkehr gemacht hat, befand ſich auch ein Orpheus, von den kikoniſchen Weibern überfallen. Schon Sandrart rühmte dieſe Zeichnung, er beſaſs ſie und fabelte von ihr, daſs ſie Dürers Probeſtück zur Aufnahme in die Nürnberger Malerzunft geweſen ſei. Sie befindet ſich gegenwärtig in der Harzen'ſchen Sammlung in der Kunſthalle zu Hamburg; daſelbſt auch der äuſserſt ſeltene italieniſche Stich, aus welchem die Figuren ganz getreu in demſelben Sinne entlehnt ſind [2]). Nur den landſchaftlichen Hintergrund hat Dürer ganz verändert. Orpheus, bloſs mit einem Mäntelchen bekleidet, iſt, von vorne geſehen, in die Kniee geſunken, indeſs von beiden Seiten zwei Weiber in antiker Gewandung mit Knütteln auf ihn losſchlagen; zur Linken entflieht ein Kind. Statt der Laute liegt bei Durer eine antike Leyer im Vordergrunde, darunter die ächte Bezeichnung: 1494, a. d. An Stelle des unnatürlichen Baumes hinter dem fliehenden Kinde zeichnet Dürer einen Feigenbaum, ſehr ähnlich demjenigen auf dem mantegnesken Kupferſtiche einer Grablegung [3]). Den von einer feſten Stadt gekrönten Felſen in der Mitte erſetzt Durer durch eine hohe Baumgruppe, ſehr ähnlich derjenigen auf dem Kupferſtiche Hercules; nur hängt ein offenes Buch in den Aeſten und oben durch ſchlingt ſich eine Bandrolle mit der Inſchrift: „Orfeus der Erst puseran“ [4]). Auch die von vorne geſehene, zum Schlage ausholende Frau links und der davoneilende Knabe kehren in Dürers Kupferſtich in der Mitte und zur Rechten wieder. Im Gegenſatze zu dem altitalieniſchen Stiche iſt Dürers Federzeichnung überhöht; die Figuren erſcheinen daher in viel gröſserem Maſsſtabe und ſind demgemäſs auch viel mehr in's Einzelne durchgeführt als dort. Gleichwohl wird die Zeichnung durch Fülle und Ebenmaſs der Formen, wie durch Sicherheit und Geſchmack der Linienführung von dem Kupferſtiche Hercules noch bedeutend übertroffen.

Seitdem Sotzmann erkannte, daſs der Hercules des niederländi-

---

wurde öfter in Oel copiert, ein Beiſpiel davon in der Galerie Doria in Rom, als »Breughel«, ein anderes beim Duca di Caſſano in Neapel u. a. Ein Kupferſtich darnach von Egid. Sadeler.

1) Bartſch 73.

2) C. Meyer: Die Harzen-Commeter'ſche Sammlung, Archiv f. zeichn. Künſte, XVI, 88; W. Y. Ottley, Inquiry I, 403; Paſſavant, Peintre-Graveur V, 47.

3) Bartſch, XIII, 317. Nr. 2.

4) Buzerante, Venetianiſch-dialectiſch für: bugierante, Knabenſchänder.

ſchen Tagebuches identiſch ſei mit dem Kupferſtiche, genannt: »die Eiferſucht oder der grofse Satyr«, kann auch über die Deutung des Gegenſtandes weiter kein Zweifel beſtehen. Es iſt eine freie Darſtellung der Geſchichte von Hercules, Neſſus und Dejanira, nach irgend einer mittelalterlichen Auffaſſung. Die Nymphe liegt freilich im Schofse eines Satyrs. Wohl hatte ſich noch im XI. und XII. Jahrhunderte die antike Vorſtellung von Centauren mit Pferdeleibern in der deutſchen Kunſt traditionell erhalten, wie dies die Erzreliefs an den Thüren des Domes in Augsburg und an der Korſſun'ſchen Thüre der Sophienkirche in Novgorod bezeugen. Seitdem aber war ſie in Vergeſſenheit gerathen, und weder die deutſchen noch die italieniſchen Meiſter der Frührenaiſſance haben es mit der Unterſcheidung von Centauren und Satyren genau genommen [1]). Hercules, als Hahnrei gekennzeichnet, bedroht das Paar mit einem Knüttel, ebenſo wie die in der Mitte ſtehende, unerklärte weibliche Figur [2]). Dieſe iſt vielleicht blofs zur Ausfüllung aus jener Zeichnung Dürers von 1494 herübergenommen. Daher ſtammt auch das fliehende Kind. Selbſt die ſteife Haltung des Hercules erklärt ſich zum Theil aus der gegenſinnigen Verwendung der Motive von Arm und Bein an dem anderen Weibe, das, von rückwärts geſehen, gegen Orpheus ausholt. Noch mehr! Auch jene obenerwähnten gleichzeitigen Zeichnungen Dürers nach Mantegnas Kupferſtichen haben Motive hergeben müſſen. So entſpricht die Dejanira im Gegenſinne der von einem Triton auf dem Rücken geführten Nereide, links im Kampfe der Seegötter [3]). Auch der Satyr mit ſeinem gequetſchten Profile, den zottigen Lenden, dem in Blattwerk auswachſenden Haupthaare findet ſein Vorbild in Dürers Zeichnung nach Mantegnas Bacchanal mit der Kufe [4]).

Wie einfach läge nun die Sache, wenn wir wie bisher Dürers Kupferſtich als eine Originalarbeit des jungen Meiſters anſehen könnten, dem alle jene auf der Reiſe geſammelten Copien als Studien gedient hätten! Das geht aber nicht an, denn der entſprechende Kupfer-

1) Vergl. v. Sallet, Kunſtchronik VIII, 337; und Unterſuchungen über A. Dürer 17, ff. Hans Sebald Beham bezeichnet einen Satyr mit einem Weib im Schofse, B. 108, als: DEIANIRA und NESSVS; Heinrich Aldegrever bildet die Gruppe ebenſo, B. 93, und ſtellt auch ſonſt die Centauren der Herculesmythe blofs mit Bockfüfsen dar, B. 92. Georg Penz bildet den Chiron, welchem Thetis den Achilles zur Erziehung übergiebt, B. 90, gleichfalls als Satyr mit dem Kinnbacken in der Hand, dabei die Aufſchrift: ACHILLEM . HVNC · MAGISTRO · SVO · CHIRONE · 1543. Vergl. auch unten das X. Capitel über Dürers Satyrfamilie oder den »kleinen Satyr«.

2) Vaſari, ed. Lem. IX, 201, ſpricht von einer Diana, welche eine Nymphe ſchlägt, die ſich in den Schofs eines Satyrs geflüchtet, ganz aus eigener Erfindung.

3) Nach Mantegna, Bartſch, Nr. 17.

4) Bartſch, Nr. 20. Vergl. oben S. 87.

ſtich Wolgemuts nimmt trotz alledem und alledem die Originalität für ſich in Anſpruch, und Dürers Stich iſt eine Copie. Zum Glück liegen mir von beiden Arbeiten vortreffliche Abdrücke vor: ein früher, ſehr kräftiger Druck von Wolgemut auf der kaiſerl. Hofbibliothek in Wien, von Dürer ſogar der einzige Probedruck in der Albertina, auf welchem links der Satyr bis auf das Bein, dann Kopf, Arm und Schleier der Dejanira und rechts die ganze Partie unterhalb und zur Rechten des Hercules noch weiſs und bloſs ganz leicht mit der Nadelſpitze vorgeriſſen ſind. Hin und wieder ſieht man darauf noch einzelne ganz feine Querlinien, die zur Uebertragung der Umriſſe gedient haben mögen und wovon z. B. ein Strich über den Zehen der zuſchlagenden Frau auch im fertigen Stiche noch ſtehen geblieben iſt. Der auffallendſte, bereits von Bartſch verzeichnete Unterſchied beſteht darin, daſs auf dem Blatte Wolgemuts oben in der Luft links vier Vögel fliegen, und rechts zwei andere gröſsere im Kampfe mit einander begriffen ſind, gewiſſermaſsen den Vorgang unten parodierend [1]). Daher alſo der gleiche Vogel in der Hand des unten weglaufenden Kindes, den Dürer beibehielt, während er die Vögel in der Luft wegliefs, vermuthlich vergaſs [2]). Der Baumſchlag hat bei Wolgemut noch etwas von ſeiner geballten haufenförmigen Art, bei Dürer iſt er freier aufgelöſt und leichter wiedergegeben. Die Figuren aber ſind auf Wolgemuts Stich überall beſſer und beſtimmter durchgezeichnet, auch der linke Arm des Hercules iſt weniger ſteif und hart. Quad von Kinkelbach hatte ganz Recht, wenn er ſagte, daſs Wolgemut in dem groſsen Hercules noch den Preis vor Dürer erhalten habe.

Damit ſtimmt auch die frühe Entſtehung des Stiches. Dieſelbe wird nicht bloſs durch die Wiederkehr von Motiven aus dem Hintergrunde auf Marcantons Mars und Venus von 1508 [3]) über dieſes Jahr, ſondern durch einen anderen Stich Marcantons noch viel höher hinaufgerückt. Es iſt dies der Satyr und das ſchlafende Weib mit dem Kinde, das auch den Vogel hält, ein Blatt, welches Bartſch [4]) für einen der erſten Stechverſuche Marcantons hält. Kehrt man nämlich dieſes Blatt um, ſo ſieht man, daſs die Platte nur ein Bruchſtück iſt von

1) Bartſch, P. G. VI, 339, Nr. 53. Vergl. über die Bedeutung der Vögel M. Allihn, Dürerſtudien 77.

2) Das Kind ſoll hier wohl Amor bedeuten. Noch eine andere kleine Beobachtung will ich nicht unterdrücken. Der Raum, welcher in der Mitte des Bodens von Arbeit frei blieb, reichte gerade für das kleine W aus, nicht aber für das gröſsere Monogramm Dürers. Um es anzubringen, verkürzte Dürer die Strichlage rechts, ſo daſs ihr Ende längs des Schenkels ſeines A ſchräge abgeſchnitten erſcheint.

3) Bartſch XIV, Nr. 345.

4) Nr. 285.

einer gröfseren, auf welcher früher eine gegenfeitige Copie des Wolgemut-Dürer'fchen Hercules angefangen war. Man fieht noch deutlich die Beine und den Rumpf in Umriffen. Die darüber geftochene Darftellung gehört, auch wenn fie nicht von Marcanton wäre, jedenfalls noch dem XV. Jahrhunderte an, oder doch einer Zeit, über welche Dürers Kupferftich, wenn er Originalarbeit wäre, nicht zurückverfetzt werden könnte. Weder in der Technik noch in der Behandlung der nackten Körper war Dürer in den erften Jahren nach feiner Heimkehr von der Wanderfchaft fo geübt, um felbftändig jene grofsen Kupferftiche zu fchaffen.

Ein kleinerer Stich, deffen Quad von Kinkelbach nicht erwähnt, genannt »der Koch und fein Weib«[1]), ein dicker Mann mit einem Kochgeräthe und mit einem Vogel auf der Schulter neben einer pathetifch auftretenden Bürgersfrau, fcheint gleichfalls Copie nach Wolgemut[2]). Wenigftens im Sinne Wolgemuts gezeichnet ift die alterthümliche kleine Maria auf dem Halbmonde, ohne Krone, mit blofsem Stirnbande[3]). Dagegen find zwei andere frühe Blättchen, die drei Genien mit dem Schilde und die drei Genien mit der auf dem Bocke reitenden Hexe, offenbar unter unmittelbarem italienifchen Einfluffe entftanden[4]). Die kühn bewegten, fetten Kinderkörper mit den fcharf unterfchnittenen Gliedern erinnern direct an Mantegna, von dem Dürer ähnliche Putten auf feiner Reife leicht gefehen haben kann. Die Engel im Dresdener Altar, der Amor auf dem »Traume des Doctors«, der Knabe auf der »Eiferfucht« find von derfelben Art. Die nordifche alte Hexe, welche auf dem fchwarzen Bocke rücklings fitzend durch die Luft fährt, ift mit Bezug auf die oben befprochene Darftellung der vier nackten Frauen von Wolgemut und Dürer ein Beweis, dafs derlei Vorftellungen den Meiftern geläufig waren. Mythologie, alter Götterglaube und Hexenthum fällt ja nach altdeutfchen Begriffen ganz nahe zufammen.

Alle diefe merkwürdigen Umftände zufammengehalten, bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, dafs Wolgemut und Dürer die erfte Zeit nach des letzteren Heimkehr von der Wanderfchaft in gutem Einvernehmen mit einander geftanden und gearbeitet haben. Hinter ihnen ftanden ihre gelehrten Freunde Schedel und Pirkheimer. Am 23. December 1493 war die »Weltchronik« vollendet. Viele Städteanfichten in derfelben, darunter auch Rom, verrathen bei aller

1) B. 84.

2) Paffavant, P. G. II. Nr. 76 erwähnt eine fogenannte Copie von W. zu Oxford, hinter der ich das Original vermuthe.

3) B. 30.

4) B. 66 u. 67.

Ungenauigkeit doch eine Aufnahme nach der Natur; ob Wolgemut ſelbſt, ob ſein Stiefſohn Pleydenwurff zu dieſem Zwecke gereiſt, oder ob Hartmann Schedel das Materiale dazu beſchafft habe, wiſſen wir nicht. Als nun Dürer 1494 aus Venedig heimkehrte, fand er für dasjenige, was er ſtaunend in der Fremde geſehen hatte, daheim einen gut vorbereiteten Boden. Auch die von ihm mitgebrachten Copien nach italieniſchen Kunſtwerken, insbeſondere nach mantegnesken Stichen, fanden in dem Freundeskreiſe unter der Veſten ihre Bewunderer. Michel Wolgemut benutzte Motive aus denſelben zu den mythologiſchen Kupferſtichen, die offenbar gelehrten Rathſchlägen ihre Entſtehung verdankten. Dürer ſeinerſeits wetteiferte dann wieder in ſeinen Copien mit der Ausführung ſeines Lehrmeiſters.

An der Hand des Anatomen und Archäologen Hartmann Schedel konnte Wolgemut allerdings zur Entlehnung antiker Motive, wie zum beſſeren Verſtändniſſe des Nackten gelangen. Die trockene Compilation aus den Trümmern fremder Arbeiten wäre demnach ſein Werk. Dürer iſt in ſeinen Erfindungen ſtets von peinlicher Selbſtändigkeit. Wenn er in ſeiner Jugend die Werke anderer Meiſter ſtudiert und nachbildet, ſo verfolgt er damit indirect den ausgeſprochenen Zweck, ſein Auge, ſeine Hand zu bilden. Er copiert Mantegna um des Seelenausdruckes und der plaſtiſchen Bewegtheit, Wolgemut um der techniſchen Vollendung willen. Es galt, der noch widerſpenſtigen Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die nackten Geſtalten auf jenen groſsen Stichen, insbeſondere die weiblichen, die Amymone, die Dejanira, die Venus, welche auf »dem Traume des Doctors« zuerſt in der nordiſchen Kunſt ihre Reize enthüllte, »die vier Hexen«, in denen der weibliche Körper von allen Seiten zur Schau geſtellt war, waren wohl geeignet, den Wetteifer Dürers herauszufordern. Lehrreich iſt in dieſer Hinſicht ein Vergleich mit jenen kleinen Kupferſtichen, die wir als erſte Originalarbeiten Dürers aus der gleichen Zeit anſehen müſſen. Dahin gehört z. B. der heilige Sebaſtian, von vorne geſehen, mit dem überlangen Rumpfe und dem groſsen apokalyptiſchen Kopfe[1]), und der ſtehende Schmerzensmann mit den erhobenen Händen, an dem die wulſtige Anatomie, der verzeichnete Kopf und Augen und die ſchwache Stichelführung derart auffallen, daſs man verſucht wäre, die Arbeit vor das Jahr 1497 zurückzuverſetzen und das Monogramm rechts unten in der Ecke als eine, erſt ſpätere Zuthat anzuſehen[2]).

Und doch gelangte Dürer zu dem Verſtändniſſe männlicher Körperformen merklich früher, als zu demjenigen der weiblichen. Nicht

1) Bartſch, 56.

2) Bartſch, 20.

bloſs die Unkenntniſs des menſchlichen Organismus, auch der Mangel an Anſchauung hinderte ihn daran. Es ſcheint denn doch, als ob die Sitten der Zeit dem jungen Nürnberger das ungeſcheute Studium weiblicher Modelle ſehr erſchwert hätten. Die Nachricht, daſs ihm die ehrbarſten Frauen und Jungfrauen als Modelle gedient hätten, iſt nicht alt genug, und wenn ſie zutrifft, ſo dürfte ſie doch nur für die ſpäteren Lebensjahre des bereits berühmt gewordenen Meiſters Geltung haben [1]). Den früheſten weiblichen Act von Dürer beſitzen wir vermuthlich auf dem Kupferſtiche ehedem »Genovefa«, jetzt richtiger genannt »Die Buſse des heil. Johannes Chryſoſtomus« [2]; ein Gegenſtand, den auch andere Meiſter, wie Lucas Cranach und Barthel Beham, zum Vorwande genommen, weil er Gelegenheit zur Darſtellung eines nackten Weibes gab. Der greiſe Büſser erſcheint auch bloſs ganz klein in der Landſchaft des Hintergrundes auf allen Vieren kriechend; die Verführte ſitzt, ihr Kind ſäugend, vorne in einer Felſenhöhle. Die Schwierigkeiten, welche dem Meiſter dieſe Figur bereitete, ſind noch im fertigen Stiche deutlich bemerkbar. Man ſieht, wie er am Geſäſs ein Stück weggenommen hat; ja die Figur war bedeutend länger vorgezeichnet, denn über dem Kopfe ſieht man noch die frühere Rundung ſammt dem Haarſcheitel, daraus dann eine Höhlung im Felſen geworden iſt; ſelbſt der höhere Verlauf des alten Umriſſes von Schulter und Oberarm iſt kenntlich, obwohl die Pentimenti durch tiefes Aufſtechen der Schattenlagen verwiſcht werden ſollten. Solche Unſicherheiten ſind darum bemerkenswerth, weil ſie gegenüber ſeiner ſpäteren Art zu ſchaffen ſeltene Ausnahmen ſind. Jenem Zwieſpalt der Formen ſcheinen indeſs auch venetianiſche Einflüſſe nicht fremd geweſen zu ſein.

Noch von 1501 befremdet uns die Zeichnung eines halb liegenden, nackten, den Oberkörper auf den Ellenbogen ſtützenden Weibes, mit Feder und Pinſel auf grünem Grunde fein modelliert und weiſs gehöht, in der Albertina. Darüber ſteht von Dürers Hand die Aufſchrift: »Daz hab' ich gſisyrt«, nebſt Jahreszahl und Monogramm. Schon der ausdrückliche Zuſatz, daſs er dieſen weiblichen Act »geviſieret«, d. h. nach der Natur gezeichnet habe, läſst vermuthen, daſs ihm dieſe Art des Studiums damals noch nicht ſo gewöhnlich war. Der Augenſchein lehrt auch, daſs ihm die Formen des ziemlich wohl-

1) Manlius, Locorum communium collectio, Basileae 1563, II, 173. Abgedruckt: Strobel, Miscellaneen liter. Inhalts VI, 212: Apelles cum Venerem depingeret, curavit sibi triginta pulcherrimas virgines eligi, quas intueretur. Similiter fecit Durerus, honestus vir, pictor Norimbergensis, cui gratificatae sunt honestissimae matronae, virgines.

2) Bartſch 63.

gebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt grofse Schwierigkeiten bereiten, namentlich gelang es ihm nicht, den Uebergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu löfen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im Allgemeinen an die Geſtalten der Dejanira und Amymone in den Stichen, die Auffaſſung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten iſt aber eine ganz andere. Dürer läſst nur die Natur ſprechen, ſo weit er ſie verſteht, aber keine Spur von einer conventionellen antikiſierenden Formenſchönheit! Das ſchematiſche Ebenmafs, die berechnete Zierlichkeit, welche in den mythologiſchen Figuren jener grofsen Stiche auch das Naturſtudium beherrſcht, indem es ſich an gegebene fremde Formen anlehnt, gerade dieſe, heute ſo gefällige Eigenthümlichkeit jener Blätter ſcheint das Eigenthum des alten Wolgemut zu ſein.

Nachdem aber Dürer ſeine »freie Hand erlangt« und ſich von der Leitung ſeines alten Meiſters völlig losgeſagt hatte, fand er raſch ſeinen Weg zur Vollendung. Ihm war es ja gegeben, wie keinem anderen vor ihm, die Natur in ſich aufzunehmen, und ſo folgte er ihr auch mit der Freude des Entdeckers auf allen ihren Spuren. Noch unbeirrt durch kalte, fertige Proportionsregeln, gab er ſich nun auch in der Darſtellung des weiblichen Körpers ſchrankenloſem Realismus hin. Im Anſchluſſe an die Modelle, welche ihm Nürnberg zumeiſt lieferte, entſcheidet er ſich für den Typus mit dem gerundeten Kopfe, dem eingebogenen Rücken und den ſtark ausladenden unteren Muskelpartien. Das früheſte Datum für eine derartige Auffaſſung weiblicher Formen überliefert uns eine Venus, rittlings auf einem gezäumten, phantaſtiſchen Delphine ſitzend und ein Füllhorn emporhaltend, auf dem ein kleiner Amor mit verbundenen Augen ſeinen Pfeil abſchieſst. Die runden, heiter herausblickenden Augen, das zuſammengeknüpfte Haar erinnern noch an das Modell, welches Dürer der Göttin der Schönheit würdig gehalten hat. Die Federführung in der Skizze iſt äufserſt fein und zart. Die Zeichnung befindet ſich in der Albertina und trägt das Datum 1503. Wenige Jahre früher mufs die Entſtehung des kleinen, ſeltenen Contourſtiches fallen, genannt die »kleine Fortuna oder das kleine Glück« [1]). Sie ſteht in der Seitenanſicht auf einer kleinen Kugel und hält eine Diſtel, wie Mannstreu, in der Hand, doch deutet das Kopftuch und der lange Stab in der Hand auch auf die Benützung eines Actes. Es iſt, als erprobte Dürer hier zuerſt in einem leichten Verſuche die Stichhaltigkeit ſeiner neuen Naturanſchauung, bevor er ſich an die Ausführung desſelben Gegenſtandes

1) Bartſch 78

im Grofsen wagt in feiner »Nemefis«, die man gewöhnlich »das grofse Glück« oder die »grofse Fortuna« nennt [1]). Die geflügelte Göttin der Gerechtigkeit und Vergeltung fteht lächelnd gleichfalls auf einer Kugel und trägt in einer Hand Zaum und Zügel für den übermüthigen Glücklichen, in der andern einen Pokal für das unbeachtete Verdienft. In diefem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordifche Naturcultus zuerft vollbewufst und triumphierend in die Kunftgefchichte. Um den Preis der Wahrheit ift alles geopfert, was wir nach unferem antikifierenden äfthetifchen Formalismus etwa fchön nennen möchten. Und doch beugt fich der Gefchmack vor der unvergänglichen Wahrheit diefer Formen, vor der Fülle des Lebens, die aus diefen Gliedern quillt. Die Nemefis bezeichnet gewiffermafsen den Höhepunkt, auf welchem Dürer in feiner vorurtheilsfreien Schulung nach dem Nackten angelangt war. Seine weitere Ausbildung in diefer Richtung wird immer mehr und mehr von feinen Forfchungen nach den Proportionen des menfchlichen Körpers beeinflufst.

Was den tieferen Sinn und die äufsere Veranlaffung diefer Darftellung der Nemefis anbelangt, fo drängt fich mir ein ganz beftimmter Gedankengang auf, den ich nicht zurückhalten will, auf die Gefahr hin, dafs er irrig fei; denn er gewährt uns zugleich einen bedeutfamen Ausblick auf den hiftorifchen Hintergrund, vor welchem fich damals Dürers Schaffen bewegte. Unter dem Wolkenfaume, über welchem die Nemefis rechtshin gewandt fchwebt, hat Dürer eine Landfchaft dargeftellt. Mitten zwifchen fteilen Felsgehängen am Zufammenfluffe zweier Giefsbäche fieht man eine Ortfchaft, die, fo wie fie daliegt um das gothifche Kirchlein, ficher kein Phantafiegebilde ift, fondern auf irgend eine Naturaufnahme, auf eine beftimmte Gegend zurückführt. Zu Sandrarts Zeit wollte man darin Eytas bei Grofswardein erkennen, woher Dürers Vater ftammte. Abgefehen von der Schwierigkeit, das Herkommen der Anficht bis in Dürers Hände zu erklären, hat auch Charakter und Lage der Ortfchaft mit der ungarifchen Pufta nicht das mindefte gemein. Es ift vielmehr eine Gegend im Gebirge, ja geradezu eine Felfenfchlucht, was fich hier vor unferen Blicken aufthut. Offenbar fcheint doch die Oertlichkeit, welche hier gemeint ift, mit der Nemefis in den Wolken in irgend einem gedanklichen Zufammenhange zu ftehen. Ein denkwürdiges Stück Nürnberger Gefchichte könnte uns über die Dinge Auffchlufs geben.

1) Bartfch 77. Ein Studium zu dem Stiche, im Gegenfinne: die Umriffe der Geftalt und daneben noch der eine Flügel, etwas mehr gefaltet und ungemein forgfältig mit der Feder ausgeführt, befindet fich im Britifchen Mufeum.

Es iſt der unglückliche Schweizerkrieg Maximilians I. im Jahre 1499. Unter den Ständen, welche auf das Ausſchreiben des Kaiſers ſich beeilten, ihm Kriegsvolk zu ſenden, ſtand obenan Nürnberg. Die getreue Reichsſtadt leiſtete Heerfolge mit 400 Mann Fußvolk und 60 Reitern in glänzender rother Uniform, deren Gebrauch um dieſe Zeit aufkam, dazu ſechs Feldſchlangen. An der Spitze dieſer Schaar ſtand niemand anderes als der jugendliche Wilibald Pirkheimer, der nach ſeiner Rückkehr von den italieniſchen Hochſchulen ſich dem Dienſte der Vaterſtadt gewidmet hatte und nach ſeiner Verheirathung mit Crescentia Rieterin am 13. October des Jahres 1495 in den Rath gewählt worden war. Hatte er früher ſeine Neigung zum Kriegshandwerke den Studien geopfert, ſo bot ſich ihm nun eine Gelegenheit, die Geſetzbücher und die Claſſiker der Alten mit dem Schwerte zu vertauſchen und trotz des kläglichen Ausganges des ganzen Feldzugs die dauernde Gunſt und den Rathstitel des Kaiſers zu verdienen. In der blühenden Vaterſtadt regte ſich eben auch das Kraftgefühl, der Drang nach Heldenruhm und kriegeriſchen Thaten. Man fand Gefallen am Waffenſpiel und erfaßte nicht minder gern eine Gelegenheit zu blutigem Ernſt, auch wenn es nicht bloſs die Abwehr übermüthiger Angriffe auf das eigene Gebiet galt. Neben der wehrkräftigen Bürgerſchaft, bei der Reiterdienſte noch in hohem Anſehen ſtanden, unterhielt der Rath manches ſtattliche Fähnlein geworbener Landsknechte. Auch dieſe Söldner waren geachtet genug, daſs ein wohlhabender Bürger keinen Anſtand nahm, ihrer einem die Hand ſeiner Tochter zu geben, und daſs die Trinkſtube der »ehrbaren« Herren auf der Frohnwage ihnen nicht verſchloſſen blieb. Dort machte ſich unter andern jener Zameſſer durch ſeine Händel berüchtigt, den Dürer in einem ſeiner Briefe aus Venedig ironiſch den »frummen« nennt. Eben daſelbſt citiert Dürer einen etwas kräftigen Ausdruck des Peter Weisweber, welcher, ſowie der gleichfalls von ihm genannte Nürnberger Bürger und Meſſingſchläger Konz Kamerer, im Kriege von 1504 Hauptmann über einen Haufen ſtädtiſchen Fußvolkes war [1]). Unter den Leuten dieſes Schlages mag ſich manche ganz urſprüngliche und anziehende Perſönlichkeit befunden haben; dazu die maleriſche Tracht, das kecke Auftreten, das luſtige Treiben auf der Straſse; das alles machte ſie zu einem ſehr beliebten Gegenſtande bildlicher Darſtellung, ſobald ſich dieſelbe einmal der alltäglichen Umgebung zuwandten. Auch Dürer hat dieſe Krieger aller Art fleiſsig ſtudiert, um nachmals ſeine Paſſionsbilder reichlich mit ihnen zu bevölkern.

1) Lochner, Perſonennamen S. 38—41.

Ein frühes Zeugnifs dafür liefert die grofse colorierte Federzeichnung des Reiters in der Albertina vom Jahre 1498. Das Pferd ift noch ziemlich unvollkommen und entfpricht vielfach dem des heiligen Euftachius auf dem Kupferftiche, zu dem es auch als Studium gedient zu haben fcheint. Als Dürer dann fpäter Figur und Rüftung des Reiters zu dem berühmten Stiche von 1513, genannt »Ritter, Tod und Teufel«, benützte, fchrieb er auf die fleifsig ausgeführte Zeichnung die Worte: »Das ift die Rüftung zu der Zeit in Deutfchland gewefen«. In diefer Zeit ftach Dürer auch die Gruppe von fünf Landsknechten und einem Türken [1]). Die Behandlung des Stiches ift noch ziemlich fpitz und mager, die Zeichnung der Figuren aber bereits fo vorzüglich, dafs wir es hier kaum mit einer felbftändigen Arbeit Dürers zu thun haben. Das forgfältig vorbedachte, pathetifche Auftreten diefer Figuren widerfpricht dem ebenfo, wie die gediegene Durchbildung derfelben, und führt uns weit eher auf Wolgemut oder einen anderen Meifter von deffen Schule zurück. Von einem folchen, wenn auch untergeordneteren, findet fich in dem noch mehrfach erwähnten Handfchriftenbande Hartmann Schedels in München [2]) ein Kupfer nach einer Gruppe von drei Landsknechten mit Fahne und Hellebarden. Der Stecher diefes unbezeichneten Blattes vergleicht fich in feiner trockenen und dünnen Stichelführung dem Meifter M. Z. und den früheften Arbeiten Dürers. Es fcheint diefelbe Hand, welche mit dem Monogramme P. W. ebenfalls zwei folche Landsknechte im Zwiegefpräch gefertigt hat [3]). Eine frühe Originalarbeit Dürers ift wohl der etwas ungeftüm bewegte Fahnenträger [4]). Das Andreaskreuz des Vliefsordens auf der Fahne, fo wie es Maximilian I. als Herzog von Burgund zu führen pflegte, deutet unmittelbar auf den Reichskrieg von 1499 hin. Um diefelbe Zeit fällt auch noch die Entftehung des kleinen Stiches: St. Georg zu Fufs vor dem erlegten Drachen [5]). An ihm ift insbefondere die ritterliche Rüftung mit dem Burgunderhelm zu feinen Füfsen ungemein liebevoll ausgeführt.

Der Kriegszug nach der Schweiz gab einmal dem gehobenen Selbftbewufstfein der Nürnberger Bürgerfchaft eine willkommene Nahrung. Ihr treffliches, fchmuckes Aufgebot mit dem feingebildeten Führer ftach vortheilhaft ab von den übrigen Zuzügen der Reichstruppen. Nur diefen und zumeift den übelbeleumdeten Schwaben, den Urhebern der Fehde, mochte man die Mifserfolge des Krieges Schuld geben; an der Rühmlichkeit der eigenen Theilnahme, daran

1) Bartfch 88.
2) Codex lat. 716. Fol. 328.
3) Bartfch, P. G. VI, 310, Nr. 3.
4) Bartfch 87.
5) Bartfch 53.

zweifelte gewifs niemand in Nürnberg — wie denn öfter geſchichtliche Thatſachen nicht ſowohl durch ihre praktiſchen Reſultate, als durch den idealen Rückſchlag, den ſie auf andere Verhältniſſe üben, ihre richtige Bedeutung erhalten. So konnte ſich denn Pirkheimer ſelbſt bemüſsigt fühlen, wie einſt Xenophon und Caesar, uns die Geſchichte jenes ſeines Feldzuges zu überliefern in ſeinem flieſsenden Latein, ein Meiſterſtück zeitgenöſſiſcher Geſchichtſchreibung [1]). Und wie die Gelehrſamkeit, ſo ſchöpfte auch die Kunſt von dem durch örtliches und zeitliches Intereſſe getragenen Stoffe. Es erſchienen alsbald in Nürnberg drei groſsmächtige Kupfer, je aus zwei Platten zuſammengeſetzt, auf denen der ganze Verlauf des Schweizerkrieges bildlich dargeſtellt iſt unter dem deutſchen Titel: »Dieſs iſt der Krieg zwiſchen dem Römiſchen König und den Schweitzern und die ganze Landſchaft: Städte, Schlöſſer und Dörfer im Schweitzerland«. Die Annahme Paſſavants [2]), daſs das Werk ſchweizeriſchen Urſprunges ſei, iſt unbegründet, und wird durch die Bezeichnung Maximilians als Regia Maieſtas im lateiniſchen Titel, wie durch den Dialect der deutſchen Aufſchriften und endlich beſonders durch Stil und Technik der Kupferſtiche widerlegt. Die Zugehörigkeit derſelben zur Nürnberger Schule kann nicht zweifelhaft ſein, und trotz dem unverſtändlichen Einſchiebſel dürfte das auf einem der Blätter ſtehende Monogramm von dem ſonſt vorkommenden P. W. kaum zu unterſcheiden ſein.

Das eigenthümliche, oben geſchilderte Verhältnis Wolgemuts zu der Familie Pleydenwurff drängt mich zu einer Vermuthung, die viel für ſich hat, falls meine Ueberzeugung, daſs Wolgemut auch Kupferſtecher geweſen ſei, überhaupt Beſtätigung und Nachfolge findet — zu der Vermuthung nämlich, daſs vielleicht auch jene zuverläſsig in Nürnberg entſtandenen Kupferſtiche, welche mit dem Monogramme P. W. oder ähnlich bezeichnet ſind, auf die Pleydenwurff-Wolgemut'ſche Werkſtatt zurückzuführen ſeien [3]). Ein Beiſpiel derartiger Combination zweier Namen läſst ſich gerade bei Wolgemut nachweiſen und zwar auf einem Stiche ſeines Schülers oder Geſellen Mair von Landshut, St. Anna ſelbdritt, der zu beiden Seiten ein W und in der Mitte: »MAIR 1499« aufweiſt, der alſo gemeinſam ausgeführt oder doch verlegt und verkauft ward [4]). Wilhelm Pleydenwurff war damals freilich bereits verſtorben. Wir ſahen aber, daſs darum die Sorge für ſeine

1) Bilib. Pirkheimer, Bellum Helveticum, Opera ed. Goldaſt; und bei M. Freher, Scriptores rerum germanicarum III, 66 ff.

2) Peintre-Graveur II. S. 160.

3) Chriſt, J. F., Anzeige der Monogrammatum, Leipz. 1747, S. 345 und Diction. des Monogr. Paris 1762. S. 255, vermuthete bereits in Pw das Zeichen Pleydenwurffs.

4) Bartſch, P. Gr. VI, 366, Nr. 8.

Familie noch nicht von Wolgemut genommen war. Vielleicht auch, dafs ein Bruder Wilhelms oder ein anderes Mitglied der Familie Pleydenwurff wieder in einem ähnlichen Verhältniſſe zu dem Stiefvater ſtand. Doch laſſen wir dieſe Nebenfragen dahingeſtellt und faſſen wir dafür jene illuſtrierte Kriegschronik ſelbſt näher in's Auge!

Auf den überhöhten Blättern thürmen ſich Berg und Thal in alterthümlicher Weiſe und in immer mehr ſich verjüngendem Mafsſtabe übereinander, ſo dafs blofs im äufserſten Vordergrunde gröfsere und trefflich durchgeführte Perſonen- und Reitergruppen Platz finden. Eine derſelben erinnert ſtark an die Landsknechte auf Dürers zuvor erwähntem Stiche[1]). Weiter nach rückwärts erſcheinen dann die Figuren der Kämpfer gemeinhin zu grofs im Verhältniſſe zu den, in der Art der Schedel'ſchen Chronik entworfenen Baulichkeiten. So unvollkommen dieſe, an die Formen alter Landkarten ſtreifenden Anſichten auch ſein mögen, ſie ſetzen doch eine Landes- und Ortskenntnifs voraus, wie ſie ſich die damalige Zeit ſicher nicht durch blofses Hörenſagen, ſondern nur durch eigenen Augenſchein verſchaffen konnte. Darum wohl auch dachte Paſſavant zunächſt an einen Schweizer Künſtler. Müſſen wir nun dieſe Annahme verwerfen, ſo erinnert uns dieſelbe doch an die bekannte Thatſache, dafs unter den Malern dieſes Landes manche, wie Urſe Graf und Manuel Deutſch, zugleich leidenſchaftliche Kriegsleute geweſen ſeien. Sollte es darnach unwahrſcheinlich ſein, dafs ſich unter den Soldaten des kunſtreichen Nürnberg neben Gewerbsleuten aller Art nicht auch Künſtler und Zeichner befunden hätten, die im Stande geweſen wären, Einzelanſichten und die Situationen des Feldzuges in einer, wenn auch primitiven Weiſe wiederzugeben? Anders liefse ſich wenigſtens das Erſcheinen der illuſtrierten Kriegschronik von 1499 in Nürnberg ſchwerlich erklären.

Räumen wir aber einmal dieſen Zuſammenhang ein, dann haben wir nur noch einen Schritt zu der verlockenden Hypotheſe, dafs aus gleicher Quelle auch die Skizze zu der in ihrer Auffaſſung ſo fremdartigen Landſchaft unter der »Nemeſis« herrühre; dafs damit irgend eine, den Kaiſerlichen oder ſpeciell den Nürnbergern in dem Kriege verderblich gewordene Oertlichkeit gemeint ſei — wie etwa das Quellengebiet der Etſch in Tirol, wo es auf jenem Plane heifst: »Auf dieſer Malſer Heide ward viel Volks erſchlagen«, und wovon Pirkheimer berichtet, dafs ſie 1000 Todte unbegraben zurückgelaſſen hätten[2]). Dann würde ſich die »Nemeſis« Dürers als ein Gedenkblatt auf den unglück-

1) Bartſch, 88.

2) Dies war ſeit Jahren niedergeſchrieben; da fand ich im Nachlaſſe A. von Zahns die Notiz, die Landſchaft auf dem »groſsen Glück« entſpreche Haigerloch in Schwaben, eine ſtarke Meile weſtlich

lichen Schweizerkrieg enthüllen — wie etwa Rembrandt im Jahre 1633 eine nackte Fortuna adverſa auf dem Schiffe ſegelnd mit Bezugnahme auf die Seeſchlacht bei Actium radiert hat [1]). Dann wäre endlich der Pokal, den ihre Hand hinreicht, abgeſehen von ſeiner allegoriſchen Bedeutung, kein anderer als der goldene Becher, mit welchem der Rath von Nürnberg Pirkheimer nach ſeiner Rückkehr unter öffentlichen Lobeserhebungen beehrte.

Sollte auch dieſer Erklärungsverſuch ſich nicht ganz bewähren, ſo bleibt doch deſſen Durchführung an dieſer Stelle deshalb nicht nutzlos, weil er ſich nur aus jenem Materiale aufbaut, welches den hiſtoriſchen Boden für Dürers Perſönlichkeit bildet. Als erwieſen dürfen wir immerhin annehmen, daſs ſich kurz vor Thorſchluſs des XV. Jahrhunderts in einer deutſchen Kriegerſchaar, geführt von einem Bürger, dem die Sprache und die Gedankenwelt des alten Hellas vertraut waren, auch mindeſtens Ein Künſtler befand, tüchtig an Auge, Herz und Hand. Das Bild, welches dieſer heimbrachte von dem, was ſie geſchaut, vollbracht und erlitten hatten, kann ſich freilich nicht meſſen mit dem, welches der Gelehrte in ſeinem Buche niederlegte. Aber Eins gehört zum Andern; der eine ſprach zu den wenigen Gebildeten der Zeit, der andere ſprach in Bild und Wort zu allem Volke — wer wollte entſcheiden, welcher von beiden in ſeiner Zeit damit mehr gewirkt und gefördert habe? Heute freilich iſt der Zeichner vergeſſen, ſein Werk faſt unbekannt, indeſs Pirkheimers Commentar dazu ſeine claſſiſche Objectivität für immer bewahrt hat und darin die Lichtblitze einer neuen Welt von Empfindungen und Ideen. Welche edlen Worte legt er z. B. jenem Schweizermädchen in den Mund, die ſtolz den Frieden anzubieten kommt, ſie klingen wie eine Verherrlichung des feindlichen Gemeinweſens, ſeiner Sitten und ſeiner Freiheit. Und wie bitter wird er hinwiederum gegen dieſelben Schweizer, wo er zum Schluſſe von dem feilen Volke ſpricht, das ſich an die Franzoſen verkauft »zur ewigen Schmach der geſammten deutſchen Nation«.

von Hechingen im Hohenzoller'ſchen. Und wirklich überraſcht noch heute die Lage dieſer Stadt in der Felſenſchlucht durch ihre Aehnlichkeit mit jener Landſchaft. Vergl. den Stahlſtich in: G. Schwab, Das maleriſche und romantiſche Deutſchland, Leipzig 1846, I. 111—114. Zahn kam ſomit von ganz anderer Seite auch auf eine ſchwäbiſche Gegend, und ich füge ſeine Meinung deshalb bloſs äuſserlich hier an, um dem Todten das geiſtige Eigenthum daran zu wahren. Doch möchte ich ihm zuſtimmen. Immerhin konnten die Nürnberger Fähnlein über Haigerloch gekommen ſein. Dieſe Stadt liegt aber an der Eyach, in welche ein wenig oberhalb ein Sturzbach mündet. Sollte eine undeutliche Ueberlieferung des Flufsnamens Eyach Sandrart zu einer Verwechslung mit dem Ortsnamen Eytaſch verleitet haben?

1) Bartſch, Catalogue des Eſtampes de Rembrandt, Vienne 1797. Nr. 111. Blanc, L'oeuvre de Rembrandt, Nr. 81.

Eine andere Epiſode ſeiner Erzählung kennzeichnet den Standpunkt des Humaniſten vielleicht am beſten. Von der verheerenden Expedition durch das Engadin wird Pirkheimer vom Kaiſer mit 200 Leuten über das Stilffer-Joch hinübergeſandt nach Worms oder Bormio, Proviants halber. Auf dem Wege dahin kommt er durch ein groſses ausgebranntes Dorf, an deſſen Ausgange zwei alte Weiber an die 400 Kinder, Knaben und Mädchen, gleich einer Herde vor ſich hertreiben. Alle ſind ſo blaſs und mager und ſo kraftlos, daſs ihr Anblick Schaudern erregt. Pirkheimer fragte nun die beiden Alten, wo ſie mit dem unglücklichen Haufen hin wollten. Kaum konnten ſie ihm antworten vor Schwäche und Schmerz und ihm ſagen, er werde es ſelbſt gleich ſehen. Hierauf zogen ſie auf eine Wieſe, wo ſie, kaum angelangt, ſämmtlich, groſs und klein, niederfielen und Pflanzen ausriſſen und gierig verzehrten. Bei dieſem Anblick fühlt ſich Pirkheimer anfangs ganz betäubt, endlich bricht er in Thränen aus über ſolchen Jammer. Die Alten aber erzählen ihm, wie die Väter dieſer Unglücklichen im Kriege gefallen, ihre Mütter in Kummer und Elend verkommen und verſprengt, ihre Wohnungen verbrannt und ſie ſelbſt von aller Welt verlaſſen wären; der Haufe dieſer armen Kleinen wäre noch viel gröſser geweſen, Hunger und Tod hätten denſelben ſchon ſo gemindert, und ſie hofften bald alle an die Reihe zu kommen. Daneben konnte der Gelehrte noch bemerken, daſs die Kinder den ſäuerlichen Kräutern den Vorzug gaben und dieſelben durch den bloſsen Anblick zu erkennen wuſsten.

Seit die Welt von den Schrecken des Krieges heimgeſucht wird, iſt gar viel ſolch' unſäglichen Elends über die Menſchen ergangen. Aber es fand ſich niemand in der harten alten Zeit, der es der Mühe werth gefunden hätte, ihrem Jammer eine ernſtere Betrachtung und Theilnahme zu widmen. Endlich iſt die Zeit um, der Menſch wird menſchlich, er lernt ſich fühlen in ſich ſelbſt, in Anderen, in ſeinem Volke, in ſeinem ganzen Geſchlechte! Und wir ſehen einen deutſchen Kriegsoberſten erbeben und Thränen vergieſsen, angewandelt von jenem Gefühle, dem unſer Dichter mit den edlen Worten Ausdruck gegeben hat: »Der Menſchheit ganzer Jammer faſst mich an«! Aus ſolchen Empfindungen ſpricht der Geiſt der Humanität, der ſich loslöſt von der mittelalterlichen Weltanſchauung und in der Rückkehr zur Natur und zum Menſchen für den neuen Inhalt die neue Form des Ausdrucks findet. Sie kennzeichnen Pirkheimer ebenſo wie Dürer als Bürger einer beſſeren Zeit, als moderne Menſchen.

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte.

»Ach herr gib uns darnach das new geziert Jeruſalem, das vom himmel herabſteigt, davon Apocalypsis ſchreibt.«

Dürer.

b Dürer, ob Wolgemut? Dieſe Frage ſpitzt ſich erſt recht in ihrer ganzen Schärfe zu, wenn wir auch den inneren Gegenſatz zwiſchen den beiden Männern verfolgen und ſehen, in wie ganz verſchiedener Weiſe die Zeichen der nahenden Zeit auf ſie einwirkten. Eine tiefe Erregung hatte ſich am Schluſſe des XV. Jahrhunderts der Gemüther in Deutſchland bemächtigt. Mit ungeahnter Kraft erhob ſich der ſo oft zurückgedrängte Volksgeiſt gegen die veraltete hierarchiſche Weltordnung, wie ſie im Papſtthume und im Römiſchen Kaiſerthume gipfelte. In dieſen beiden Spitzen des mittelalterlichen Syſtemes war nämlich gerade damals ein Perſonenwechſel eingetreten, der wohl geeignet war die ſchlummernde Oppoſition theils zu neuen Hoffnungen zu erwecken, theils zur Verzweiflung aufzuregen. Im Jahre 1492 beſtieg der ſittenlose Alexander VI. aus der ſpaniſchen Familie der Borgia den päpſtlichen Stuhl, und im folgenden Jahre trat Maximilian I., ein junger und hochgemuther, ritterlicher und geiſtreicher König an die Spitze des Römiſchen Reiches deutſcher Nation. Welche Gefühle, welche Ausſichten muſsten ſich da nicht aller Denkenden, der Guten und Beſten im Volke bemächtigen? Und wirklich ſchaarten ſich alsbald die Stände und Fürſten um das neue Reichsoberhaupt, eifrig bemüht um die endliche Aufrichtung eines ewigen Landfriedens, um die Herſtellung einer Reichsverfaſſung. Das erſte und ſtärkſte Hinderniſs, auf welches dieſe Beſtrebungen ſtieſsen, war der hergebrachte groſse Einfluſs des Papſtes auf die öffentlichen Verhältniſſe Deutſchlands; und als man 1495 einen Reichsrath zu errichten dachte, beſprach man

ſogleich deſſen Verpflichtung, die Beſchwerden der Nation gegen den Römiſchen Stuhl in Betracht zu ziehen. Und womit antwortete der Papſt? Er trat im Jahre 1496 gegen das Leſen und Verbreiten ketzeriſcher Schriften auf und ſchärfte den Buchdruckern unter Androhung des Bannſtrahles ein, kein Buch zu drucken, bevor der Biſchof ihrer Diöceſe es nicht begutachtet und die Erlaubniſs zum Drucke gegeben hätte. Und als dann im Jahre 1500 das neue Reichsregiment doch zu Stande gekommen war und dasſelbe nun wirklich eine Geſandtſchaft an den Papſt ſchickte mit der ernſtlichen Bitte um Abſtellung der Eingriffe und Ungeſetzlichkeiten, da erliefs Alexander VI. die Bulle von 1501, durch welche die geiſtliche Büchercenſur förmlich in Deutſchland eingeführt wurde [1]).

Sehr richtig erkannte ſo das Papſtthum die treibende Kraft, aus welcher der Widerſpruch gegen ſeine Vorherrſchaft die Nahrung ſchöpfte, im deutſchen Schriftthume, und namentlich in dem ihm innewohnenden Drange nach publiciſtiſcher Vermittelung. Umſonſt verſuchte es aber dieſe Quellen und Ausflüſſe einer tiefgehenden Reformbewegung zu verſtopfen. Durch tauſend Adern ſtrömte das neue Leben, und ſeine Ideen haben früh ſchon auf einem Gebiete um ſich gegriffen, das die aufgeklärten Päpſte jener Tage wohl kaum beachtet, um wie viel weniger noch mit Miſstrauen angeſehen haben — auf dem Gebiete der deutſchen Kunſt. Indeſs das Papſtthum ſeinen Sitz mit dem reichſten Glanze der Renaiſſance ſchmückte und die Blüthe einer, am antiken Ideal genährten italieniſchen Kunſt gehorſam ſeinen Befehlen diente, wagten es die unſcheinbaren deutſchen Holzſchnitte und Kupferſtiche, ſeine erhabene Weltſtellung anzutaſten und zu unterwühlen, indem ſie Hunderttauſende vernehmlich anſprachen — überall, auch auf offener Straſse — und darunter auch jene Armen am Geiſte, denen Schrift und Buch noch verſchloſſen blieb.

An der Spitze derer nun, welche ſo zum offenen Angriff ſchritten, ſteht Michel Wolgemut. In Januar des Jahres 1496 warf er einen kleinen Kupferſtich auf den Markt, der eine arge Läſterung des päpſtlichen Stuhles darſtellte. Er führt in vollkommenen Renaiſſancebuchſtaben die Aufſchrift: »ROMA CAPVT MVNDI«, Rom das Haupt der Welt. Man ſieht darauf links im Grunde die Engelsburg, überragt von einer mit den Schlüſſeln Petri gezierten Fahne, rechts die mittelalterliche Torre di Nona, von der heute noch die Via di Tordinona den Namen führt, und zwiſchen beiden hindurch flieſst der

1) Ranke, Deutſche Geſchichte im Zeitalter der Reformation Friedrich Sachſe, Die Anfänge der Büchercenſur in Deutſchland, Leipz. 1870.

Tiber [1]). Mitten inne aber ſteht ein weibliches Ungeheuer, mehr beſchuppt als behaart, auf einem Bockfuſs und einer Geierklaue. Ihre linke Hand iſt zum Zugreifen bereit, an Stelle der rechten erſcheint eine Katzenpfote. Am Steifs ſitzt eine häfsliche Maske und ein Schweif, der in einen züngelnden Drachenkopf ausläuft, zwiſchen den Schultern aber ein Eſelskopf, weshalb man das Blatt auch ſpäter kurzweg den »Papſteſel« genannt hat. In ſehr bezeichnender Weiſe erſcheint neben dieſem Ungethüm noch ein antikes Gefäſs von der Form der Amphoren. Die Baulichkeiten ſind ganz einfach in der Art der Schedel'ſchen Chronik behandelt [2]).

Welche Fluth von derber, beizender Satire liegt nicht in dieſem einen Blatte! Und da konnte es Wolgemut wagen, ſein Monogramm, das Zeichen ſeiner Werkſtätte darunter zu ſetzen; eine Kühnheit, wie ſie im Jahre 1496 wohl nirgends möglich war, als unter dem aufgeklärten und milden Stadtregiment der Patrizier von Nürnberg. Es liegt auf der Hand, daſs wir es hier mit einem mittelbaren Producte der humaniſtiſchen Aufklärung zu thun haben, die ja gerade in der guten Geſellſchaft der wahrhaft freien Reichsſtadt namhafte Vertreter zählte. Alle Umſtände führen ſeinen Urſprung auf denſelben gelehrten Kreis zurück, der eben erſt die Publication der Weltchronik in's Werk geſetzt hatte. Dieſem Kreiſe nahe ſtand ja auch der gelehrte Bürger Peter Dannhauſer, der Freund des Konrad Celtes und von dieſem Petrus Danuſius oder Abietiscola genannt, der zwei oder drei Jahre zuvor den »Archetypus triumphantis Romae« verfaſst und ſeinem Gönner, dem Kirchenmeiſter Sebald Schreyer, gewidmet hatte. Wie ein Satyrſpiel zu dieſem Werke über das antike Rom erſcheint darauf das Blatt Wolgemuts. Und vielleicht hatte der fromme Karthäuſerprior Georg Pirkheimer doch nicht ſo ganz Unrecht, wenn er Dannhauſern nachſagte, daſs ihn das Leſen der heidniſchen Bücher und Poeten dem wahren Kirchenglauben abwendig mache, ein Vorwurf, gegen welchen ſich Dannhauſer in einer beſonderen Apologie vertheidigen zu müſſen glaubte [3]).

Neben der unleugbaren Einwirkung humaniſtiſcher Aufklärung hat aber das ſatiriſche Blatt Wolgemuts noch eine populäre bibliſche

1) Paſſavant, P. Gr. II. S. 135. Nr. 71. Die übrigen Inſchriften lauten, oben: CASTEL S. AGNO — TORE DI NONA — TEVERE; unten links das Datum: IANVARII 1496 und in der Mitte das Monogramm W. Eine verkleinerte beiläufige Reproduction des höchſt ſeltenen Kupferſtiches enthält die Initiale am Anfange des Capitels.

2) Derſelbe Eſelskopf erſcheint dort auch genau ſo in der Darſtellung eines von der Nymphe Circe Verwandelten, obwohl der Text einen ſolchen keineswegs verlangt.

3) K. Hagen, Deutſchlands liter. und relig. Verhältniſſe, I, 185.

Grundlage. Die Idee, »Rom das Haupt der Welt« als ein weibliches Ungethüm darzuſtellen, erinnert unwillkührlich an die »grofse Babylon«, die man damals ſo gerne zum Vergleiche heranzog; ihr Urſprung iſt das 17. Capitel der Apokalypse, das mit den Worten ſchlieſst: »Und das Weib, das du geſehn haſt, iſt jene grofse Stadt, die Gewalt hat über die Könige der Erde«. Wo immer der chriſtliche Volksgeiſt irre wurde an den beſtehenden Einrichtungen, da beſchäftigte er ſich gerne mit der Offenbarung Johannis, »die ihm Gott gegeben, ſeinen Knechten zu zeigen, was da geſchehen muſs in Bälde«, mit jener räthſelvollen Schrift, die ja auch einem ſolchen Gefühle tiefen Miſsbehagens ihre Entſtehung verdankte. Selbſt ein Buch mit ſieben Siegeln, gab die Apokalypſe dem grübelnden Frager freilich keine Antwort, keinen irdiſchen Troſt. Es geht nur ein dämoniſcher Zug der Vernichtung durch das ganze Buch, und an ihren Schrecken weidete ſich die Phantaſie der Verzweifelten. Der geheimniſsvolle Triumph einer höheren ſittlichen Macht über alle Gewalten dieſer Erde hatte etwas Reinigendes, Erhebendes für die Unterdrückten, und die Beſchäftigung mit den letzten Dingen verſetzte die Gemüther in jene Spannung, welche ſie von den kleinen Bedürfniſſen des täglichen Lebens abzog und ſo den Boden ſchuf für eine geiſtige Umwälzung. Mit Vorliebe behandelte daher ſchon die altchriſtliche Kunſt apokalyptiſche Stoffe. Auch dem Ausbruche der huſſitiſchen Bewegung war eine ſolche Zeit des Grübelns voraufgegangen, und die alten Meiſter der Prager Schule gefielen ſich daher in apokalyptiſchen Darſtellungen. Bedeutſame Ueberreſte davon ſind uns noch auf der Burg Karlſtein erhalten. Vielleicht das älteſte deutſche Blockbuch iſt eine Offenbarung Johannis. Ihrer Illuſtrierung iſt auch in der Kölniſchen und der Koburger-Bibel eine beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet. Umſonſt hatte ſich indeſs das XV. Jahrhundert an der Beſſerung der öffentlichen Zuſtände abgemüht; in fruchtloſen Anläufen waren ſeine Kräfte verzettelt. Indem ſich dasſelbe nun zu Ende neigte, lagerte auf's Neue die Schwüle, die dem Sturme vorangeht, über den Geiſtern, und wieder tritt die Apokalypſe in den Vordergrund der künſtleriſchen Darſtellung.

Zur ſelben Zeit, da Wolgemut ſein Pamphlet über die ſündige Roma veröffentlichte, arbeitete der junge Dürer in einem Hauſe nebenan an ſeiner Offenbarung Johannis. Ein Jahr zuvor 1495 entwarf auch er das Bild der babyloniſchen Hure für das vorletzte Blatt ſeiner Holzſchnittfolge. Die Zeichnung in der Albertina iſt zugleich das früheſte mir vorgekommene Studium Dürers zu einem ſeiner bekannten Werke [1].

1) Facſimile abgebildet in: Trachtenbilder aus der Albertina, Wien 1871. Radiert im Gegenſinne von C. Favart 1818. Kreide, Feder und getuscht.

Und was zeigt uns das Blatt? Nichts als die aufrechte Geſtalt einer Dame der Zeit in reichem, ſtark ausgeſchnittenem Brocatkleide, beladen mit Schmuck und Putz, mit der Rechten das Obergewand ſchürzend; im Hintergrunde daneben die Skizze desſelben Modells von rückwärts geſehen. Dasſelbe üppige Weib nun mit den Locken längs der beiden Wangen erſcheint gegenſinnig im Holzſchnitte, ſitzend auf dem ſiebenköpfigen Thiere — es bedeutet die ſieben Hügel — in der Rechten emporhaltend den »gebuckelten goldenen Becher voll Greuel und Unſauberkeit« [1]. Und vor ihr ſteht eine Gruppe von Menſchen, die wenig Ehrfurcht vor der ganzen Erſcheinung an den Tag legt. Ein König deutet nach ihr hin wie im Geſpräche mit den Uebrigen, unter denen bloſs ein feiſter Bauer mit dem Filzhut über'm Ohr mit einigem Entſetzen ſie anblickt, ein Landsknecht und eine Frau ſchielen bloſs ſchmunzelnd hinüber; in ihrer Mitte aber ſteht ein Mann in kurzem Rock, deſſen Schlitzärmel tief herabfallen, wie der Zipfel ſeiner Kappe; er hat den Arm entſchloſſen in die Hüfte geſtützt und ſchaut finſter prüfend nach dem Ungethüm hinüber. Ob nun ein Gelehrter, ein Künſtler oder ein Handwerker darunter gemeint ſei, er vertritt hier den kühnſten Gedanken ſeines Zeitalters und bildet den Gegenſatz zu dem Mönche neben ihm im äuſserſten Vordergrunde, der allein mit frommer Geberde, geſpitztem Mund und weit geöffneten Augen anbetend niederſinkt vor dem gekrönten Weibe. Oben am Himmel ſchwebt bereits der Engel aus dem 18. Capitel, er deutet auf die brennende Stadt an den Wäſſern und ruft mit Macht und voller Stimme herab zu der Menſchengruppe: »Sie iſt gefallen, ſie iſt gefallen, Babylon die groſse, und eine Behauſung der Teufel geworden« u. ſ. f. [2]. Und der andere Engel fährt herab mit dem Mühlſtein, ihn in's Meer zu werfen und zu rufen: »Alſo wird mit einem Sturm verworfen die groſse Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden« [3]. Zur linken aber öffnet ſich der Himmel und reitet geharniſcht auf dem weiſsen Pferde hervor das »Wort Gottes« und ihm nach die himmliſchen Heerſchaaren [4], um endlich das neue Jeruſalem aufzurichten. Für dies gewaltige Bild giebt es nur eine Erklärung: Dürer dachte bei dem Weibe auf dem ſiebenköpfigen Thier, bei »der groſsen Stadt, die bekleidet war mit Seiden und Purpur und Scharlach und übergoldet war mit Golde und Edelſteinen und Perlen« nicht wie der Verfaſſer der Apokalypſe an die alte Stadt auf den ſieben Hügeln, ſondern an das päpſtliche Rom ſeiner Tage. Unter dieſer

1) Cap. 17.
2 Cap 18, Vers 2.
3) Vers 21.
4) Cap. 19. V. 11 ff.

nothwendigen Annahme klingt allerdings der apokalyptiſche Text wie ein geiſtliches Revolutionslied, und es wird begreiflich, wie die Bildwerke Dürers daneben einſchlugen, gleich einem Ungewitter: »Bezahlet ihr, wie ſie euch bezahlet hat, und macht es ihr zwiefältig nach ihren Werken; mit welchem Kelch ſie euch eingeſchenket hat, ſchenket ihr zwiefältig ein« [1]).

Schon auf ſeiner Wanderſchaft ſcheint ſich Dürer mit dem Plane der Apokalypſe getragen zu haben; er mochte in der Fremde, zumal im welſchen Lande, ſo wie Luther in Rom, manches beobachtet haben, das ihn zum Widerſpruch anregte. Bald nach ſeiner Heimkehr ſehen wir ihn mit Vorarbeiten zu dem Werke beſchäftigt, und im Jahre 1498 erſcheint »Die heimliche Offenbarung Johannis« oder »Apocalipsis cum figuris« deutſch und lateiniſch mit gothiſchen Lettern gedruckt und mit 15 groſsen Holzſchnitten geziert [2]). Der erſte derſelben zeigt als Einleitung und gleichſam zur höheren Beglaubigung des Ganzen den Martertod des Evangeliſten Johannes angeſichts des Kaiſers Domitian und einer bunten Zuſchauergruppe. Der Gegenſtand war durch einen Holzſchnitt der Koburger'ſchen Bibel von 1483 bekannt und ſo dem Künſtler nahe gelegt. Die Anordnung mit dem Thronſeſſel des Kaiſers erinnert noch an ähnliche Darſtellungen im »Schatzbehalter«; das Studium zu ſeinem Kopfe haben wir in einer frühen Zeichnung des Florentiner Cabinets erkannt [3]). Merkwürdig iſt der vereinzelte aber deutliche Anklang an die Renaiſſance-Architektur in dem Bauwerke, das zunächſt hinter dem Brocatmuſter der Thronlehne ſichtbar wird und vermuthlich den Palaſt des heidniſchen Kaiſers andeuten ſoll.

Das zweite Blatt, die Berufung des Johannes [4]) wirkt durch die Einfachheit der beiden Geſtalten, die bloſs von Wolken und von den ſieben Leuchtern umgeben ſind; die Figur des bärtigen Heilandes leidet aber an der zu genauen Wiedergabe der Augen »wie eine Feuerflamme« und des »ſcharfen Schwertes, das aus ſeinem Munde geht«. Das Hauptgewicht liegt hier bereits in der Gewandung, in der Dürer ſtets und grundſätzlich ein Hauptmittel des künſtleriſchen Ausdrucks ſucht. Sein Johannes fällt allerdings nicht, der Schrift gemäſs und der Natur des Morgen- und Südländers entſprechend, »als ein Todter« zu den Füſsen des Herrn; er iſt bloſs

1) Cap. 18, V. 6.

2) In Buchform haben ſich bloſs ſehr wenige Exemplare erhalten. Der Text der deutſchen Ausgabe ſammt der Vorrede iſt aus Koburgers Bibel entlehnt und ſchlieſst mit den Worten: »Ein ende hat das buch der heimlichen offenbarung sant Johannſen des zwelffboten vnd ewangeliſten Gedrückt zu Nürenbergk durch Albrecht Dürer maler nach Chriſti gepurt MCCCC und darnach im XCVIII jar.«

3) Siehe oben S. 86.

4) Cap. I, V. 10 ff.)

vorwärts gebeugt in die Knie geſunken. Wie plötzlich dies aber geſchah, zeigen nicht bloſs die über die Stirne überhängenden Locken, ſondern zumal das breite Auffallen des Mantels auf den Boden nach vorne hin. Die ſcheinbaren Zufälligkeiten dieſer Drapierung erzeugen die lebhafte Vorſtellung der ihr vorangegangenen Bewegung und verrathen das Leben auch im vollſtändig verhüllten Körper. Beim bloſsen Anblicke dieſes Johannes ſpüren wir, wie er horchend den Athem anhält und wie ſein Herz in Aengſten pocht. So erſcheint uns auch die Rechte Jeſu, in der er die ſieben Sterne hält, nur darum ſo gewaltig, weil in den Falten des weiten Aermels die energiſche Bewegung nachklingt, mit der die Hand nach den Sternen gefaſst hat. An den coloſſalen ſieben Leuchtern ſind die gothiſchen Schnörkel ſtark von naturaliſtiſchem Laub- und Aſtwerk zerſetzt, doch zeigen ſie auch ſchon, namentlich der äuſserſte zur Linken, in Zierſtäben und Profilen die Formen des neuen Stiles.

Auf dem dritten Blatte [1]) ſehen wir oben die Pforten des Himmelsbogens geöffnet. Mitten inne im Lichtglanze einer Mandorla ſteht der Stuhl Gottes; auf ſeinem Schoſse liegt das Buch mit den ſieben Siegeln, die das Lamm löſen wird; ringsum mit Kronen und Harfen die vierundzwanzig Aelteſten, deren einer dem zagenden Johannes Muth zuſpricht. Die Thiere mit den vielen Augen entzogen ſich jeder befriedigenden Darſtellung, waren aber doch in dieſer Compoſition ganz unvermeidlich. Dürer half ſich damit, daſs er dieſelben möglichſt klein und unauffällig an ihre Stelle ſetzte. Die Form der 7 Lampen über dem Throne Gottes, wie die der zweiſeitigen Stühle der 24 Aelteſten iſt geradehin den bräuchlichen Kirchengeräthen entnommen. Einen lieblichen Gegenſatz zu der flammenden Himmelsglorie oben bildet der reizende Anblick eines Seegeſtades mit Bäumen und Bergen, Schlöſſern und Thürmen auf dem unteren Plane; ein Bild des Friedens ohne Menſchen und menſchliche Qual.

Vier von den ſieben Siegeln ſind gelöſt [2]). Die Folge davon zeigt uns das nächſte Blatt in Geſtalt der vier apokalyptiſchen Reiter. Die Darſtellung iſt mit Recht hochberühmt und wurde in ihrer einfachen Groſsartigkeit niemals überboten. Die Compoſition iſt weniger maleriſch als vielmehr plaſtiſch gedacht und ohne Vertiefung des Hintergrundes nach den Geſetzen des Reliefs in der Fläche angeordnet, und zwar ſo, daſs der Rand von der Stirn des vorderſten, wie vom Hintertheil des letzten Pferdes etwas wegſchneidet. Gerade dieſe doppelte Beſchränkung des Raumes aber erweiſt ſich als ungemein wirkſam,

1) Cap. 4 und 5.

2) Cap. 6, V. 1–8.

Die vier Reiter der Apokalypse.

Holzschnitt.

(S. 191.)

denn ſie concentriert die Betrachtung auf die Flucht von Links nach Rechts und läſst dieſelbe raſch und endlos erſcheinen. Dazu kömmt noch das, jeden Menſchen packende Gefühl der Geſchwindigkeit nach Vorwärts, deſſen Empfindung Dürer ganz meiſterhaft dadurch ſteigert, daſs er wohl die vorbrechenden Vordertheile ſämmtlicher Pferde, nicht aber deren gegenſtemmende Hinterbeine ſichtbar werden läſst. Trotz den durchweg weder anziehenden noch beſonders gelungenen Einzelheiten der Darſtellung hat die Summe der genialen Gedanken, welche ihrer Auffaſſung zu Grunde liegt, den apokalyptiſchen Reitern Dürers eine ſo unbedingte Bedeutung verliehen, daſs ſie auf dem ganzen Wege, den ſie nun ſchon durch Jahrhunderte zurückgelegt haben, aller Orten und zu allen Zeiten nur Blicken der Bewunderung begegneten. Es iſt dies die früheſte Schöpfung des Meiſters, der wir eine ſo abſolute Geltung zuſchreiben dürfen.

Die Tiefe der Erfindung wirkt hier ſo packend, daſs ſtoffliche Acceſſorien und einzelne Schwächen der Ausführung erſt nachträglich in Betracht kommen. Die Pferde der drei oberen Reiter zeigen die unſchönen und ungenauen Formen, von denen Dürer erſt nach dem Stiche des St. Euſtachius abgegangen iſt; indeſs kommen hier die Rammsnaſen und die vermenſchlichten Augen dem dämoniſchen Ausdrucke der Roſſe zu ſtatten. Die Reiter ſelbſt, zornig nach vorwärts blickend, der eine mit dem geſpannten Bogen, der andere mit gezücktem Schwert, der dritte mit hintennach geſchwungener Wage tragen im Uebrigen die phantaſtiſche Zeittracht. Sehr bezeichnend humpelt weiter unten die Schindmähre des vierten Reiters nach, daſs deſſen Beine faſt den Boden ſtreifen. Das iſt der Tod, der den hölliſchen Dreizack ſchwingt, aber nicht als Gerippe, ſondern als der vertrocknete Greis mit den ſtieren wimperloſen Augen, eine Art wilder Mann, wie er auf dem oben zuerſt erwähnten Kupferſtiche, das Weib bezwingend, vorkömmt. Und hinter ihm gähnt der Höllenſchlund, gleich dem eines Rieſendrachen, und verſchlingt eben das gekrönte Haupt dieſer Erde. Die Gruppe zur Rechten, über die der Sturm hinbrauſt, vertritt den vierten Theil der Menſchheit, der getödtet werden ſoll, nach den Ständen des Zeitalters; zunächſt eine Nürnberger Hausfrau, dann ein feiſter Kaufherr, ein ſchreiender Bauer und ein fürchtiger Bürger und ganz unten ein Kopf mit der Tonſur.

Ein ſo einheitliches Bild weiſen freilich die anderen Blätter zur Apokalypſe nicht auf, um ſo weniger als Dürer ſtets beſtrebt iſt, mehrere Geſchichten in eine Compoſition zuſammenzudrängen. Stoff und Tendenz obſiegen dadurch leicht über die künſtleriſche Vollendung. So iſt denn auf der folgenden fünften Darſtellung die Löſung des fünften

und ſechſten Siegels in eins zuſammengefaſst [1]), ſo daſs ſich die Vertheilung der weiſsen Kleider an die Märtyrer des Glaubens oben über den Wolken vollzieht und darunter die Verdunkelung von Sonne, Mond und das Herabfallen der Sterne. Die Tröſtung der armen Seelen derer, »die erwürget waren um des Wortes Gottes willen«, und die Bekleidung ihrer Blöſse durch die Engel am Altare Gottes iſt eine ungemein rührende Scene. Dürer weiſt ſpäter im Jahre 1521 auf die betreffende Stelle der Apokalypſe hin, indem er ſpricht von dem »unſchuldigen Blute, das der Papſt, die Pfaffen und die Mönche vergoſſen, gerichtet und verdammt haben: das ſind die Erſchlagenen, unter dem Altare Gottes liegend, und ſie ſchreien um Rache, darauf die Stimme Gottes antwortet: Erwartet die vollkommene Zahl der unſchuldig Erſchlagenen, dann will ich richten« [2]).

Daſs aber Dürern bereits in den neunziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Deutung der Stelle auf die kirchlichen Verhältniſſe ſeiner Zeit nahe lag, beweiſt der untere Theil der Compoſition mit dem Strafgerichte Gottes am groſsen Tage ſeines Zornes. Unter denen nämlich, die ſich verkriechen in den Klüften und ſprechen zu den Bergen und Felſen: »fallet auf uns und verberget uns vor dem Auge deſſen, der auf dem Stuhl ſitzt und vor dem Zorne des Lammes« ſehen wir rechts nebſt Kaiſer und Kaiſerin den jammernden Papſt, den beſtürzten Cardinal, den Biſchof und den Mönch in der Kapuze. Zur Linken aber iſt an einer Gruppe der Untergang der Völker dargeſtellt; aufrecht ſitzt dazwiſchen nur noch ein Weib mit ſeinem Kinde, das mit zornigem Blicke und weitgeöffnetem Munde hinüber ſchreit nach der hierarchiſchen Gruppe. Es iſt ein inhaltſchwerer Gedanke, daſs Dürer hier des Volkes Fluch einer Mutter in den Mund legt.

Auch auf dem ſechſten Blatte ſind zwei Darſtellungen, die bloſs zeitlich und gedanklich mit einander zuſammenhängen, in eins zuſammengefaſst: die vier Engel, welche den Winden wehren, und die Verſiegelung der 144,000 Heiligen [3]). Und zwar erfolgt die Anordnung der beiden Gruppen diesmal nicht über-, ſondern nebeneinander. Den Raum zur Linken nehmen die vier Engel ein, von denen die zwei im Vordergrunde ſtehenden den bedeutendſten Theil der Darſtellung bilden. Im Gegenſatze zum Herkommen ſtellt Dürer die Würgengel als bejahrte und hagere, wenn auch bartloſe Männer dar. Er unterſcheidet dieſelben ſo für den erſten Anblick gleich von den Kinder-

1) Cap. 6, V. 9–17.
2) Niederländiſches Tagebuch, Campes Reliquien S. 132. Dürers Briefe 123.
3) Cap. 7, V. 1–4.

und Mädchen-Geſtalten, der hergebrachten Erſcheinungen der heilbringenden Himmelsboten. Mit dieſen Genien hätte er die Vollſtreckung des letzten Racheamtes unmöglich in Einklang bringen können, ohne in künſtleriſche Uebertreibungen und Unwahrheiten zu verfallen. Die Unterſcheidung und die Erfindung dieſer dräuenden Männerengel iſt daher äuſserſt glücklich zu nennen. Ihre hohen grobknochigen Geſtalten mit den rieſigen Geierflügeln flöſsen uns eine Ahnung ihres ſchrecklichen Berufes ein und laſſen daran glauben, auch ohne daſs deſſen Ausübung zu deutlicher Anſchauung gebracht wird. So genügt es denn, daſs jene beiden Engel unbewegt daſtehen in ihren lang herabfallenden Gewändern, die Fauſt am Schwerte ruhend; ſie wenden bloſs einen Blick nach den puſtenden Köpfen der Winde hin und machen mit der Hand eine leichte Bewegung der Abwehr. In dieſem ruhigen Beharren aber erſcheinen ſie ungleich gewaltiger als etwa jener dritte Engel, der in ihrem Rücken ſchreiend das Schwert gegen einen der Winde zückt. Ein Zeichen ihrer Macht, ſteht der fruchtbeladene Apfelbaum zu ihren Häupten, den die Winde nicht einmal beſchädigen dürfen. Am Himmel aber bringt der Engel, der das verbietet, das »Zeichen des lebendigen Gottes« in Geſtalt des Kreuzes, und dasſelbe Zeichen ſchreibt ein anderer, ein lieblicher Friedensbote auf die Stirnen der zur Rechten Knieenden, unter denen einige Porträte zu fein ſcheinen.

Das ſiebente Blatt verſinnlicht die Vertheilung der Poſaunen an die ſieben Engel und die Plagen, welche die fünf erſten aus ihnen verurſachen [1]). Bloſs die Gruppe der Gottes Altar umſchwebenden, hier wieder jugendlichen Engelsgeſtalten hat einen gewiſſen Reiz, alles andere verliert ſich in Unmöglichkeiten. Um ſo geeigneter für die Darſtellung erſchien aber die Wirkung der ſechſten Poſaune auf dem folgenden Blatte: die Loslöſung der vier Engel, die gebunden lagen an dem groſsen Waſſerſtrome Euphrat und die nun den dritten Theil der Menſchheit tödten [2]). Unter dem goldenen Altare, aus deſſen vier Ecken die Stimme tönt, ſauſt die kleine Schaar der Gepanzerten auf den feuerſpeienden Roſſen mit den Löwenköpfen durch die Wolken. Drunten auf der Erde aber walten die vier Würgengel ihres grauſigen Amtes. Wie oben in ihrer Ruhe ſehen wir hier ihre Art in wilder Bewegung. Wie jeder auf andere Weiſe mit dem Schwerte ausholt und alle mit gleicher Wucht auf ihre Opfer ſtürzen, der eine ein Weib bei den Haaren faſſend, der andere Roſs und Reiter niederſchlagend, ſind ſie die Ausgeburt einer unzähmbaren, dämoniſchen Vertilgungs-

1) Cap. 8 u. 9, V. 1–12. 2) Cap. 8, V. 13 ff.

luſt. Der vorderſte von ihnen aber hat eben den entſetzt auf dem Boden liegenden Papſt an der Schulter gepackt; der Biſchof liegt bereits erſchlagen hinter ihm, und vergebens faſst der Kaiſer an ſeine wankende Krone. Es iſt klar, daſs hier nur die Engel das Recht des Daſeins haben; vor ihren Hieben ſinkt alles in zufällige Bruchſtücke einer formloſen Maſſe zuſammen.

Nächſt den vier-Reitern des vierten Blattes ſind die Engel vom Euphrat die gewaltigſte Conception in Dürers Apokalypſe. Das langverhaltene Pathos der altdeutſchen Kunſt kommt in dieſen beiden Seitenſtücken zuerſt zu ſchrankenloſem, energiſchen Ausbruche, ohne die Grenzen des künſtleriſch Darſtellbaren zu überſchreiten. Die urwüchſige Kraft, mit der hier das innerſte Wollen an einer Thätigkeit in die Erſcheinung tritt, reiſst die Phantaſie mit ſich fort in der endloſen Flucht der Reiter dort, wie hier in dem centrifugalen Schwunge, der einen weiten Vernichtungskreis um die Gruppe der vier Engel zieht.

Die Darſtellung des neunten Blattes ringt vergeblich mit dem ungefügen Stoffe [1]). Von dem ſtarken Engel, der Johannes das Buch, nicht das Büchlein, zum Verſchlingen reicht, iſt bloſs der männliche, melancholiſche Kopf und die Hände ſichtbar, alles Andere löſt ſich in die Wolke auf, mit der er bekleidet ſein ſoll; und die Füſse, gleich Feuerſäulen, hat Dürer buchſtäblich als zwei Säulenſtummel, die oben in Flammen ausgehen, wiedergegeben. Ebenſo entzieht ſich der Act der Verſchlingung jeder äſthetiſchen Würdigung; und die Kinderengel am Himmel, wie der Delphin, Schwäne und Schiffe auf dem Meere ſind unweſentliche Zuthaten. Nur aus den Forderungen einer naiven Tradition, einer gläubigen und bibelfeſten Zeit findet das Ganze ſeine Erklärung.

Auf dem zehnten Blatte ſehen wir das mit der Sonne bekleidete Weib mit der Sternenkrone auf der Mondſichel ſtehen und daneben den ihr Kind bedrohenden, ſiebenköpfigen, gekrönten Drachen [2]). Das neugeborene Knäblein wird bereits von zwei Engelsknaben zu Gott emporgetragen — eine leicht hinſchwebende kleine Gruppe von Lionardi'ſchem Liebreiz. Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altchriſtlichen Kunſt die Motive zur Darſtellung der Himmelskönigin geliefert hat, ſo iſt es bezeichnend für Dürers Bibelverſtändniſs, daſs er die Erſcheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterſcheidet, indem er ein groſses Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und ſie ſo als das ſymboliſche Fabelgebilde der Apokalypſe kennzeichnet. Er zog hiefür den 14. Vers des 12. Ca-

1) Cap. 10, V. 1—10. | 2) Cap. 12, V. 1 6.

pitels heran, wo es heifst: »Es wurden aber dem Weibe zwei grofse Adlerflügel gegeben, dafs fie in die Wüfte flöge« u. f. w.

Das eilfte Blatt zeigt den Kampf des Erzengels Michael und dreier anderer Engel mit Satanas und feinen Drachen[1]), die herabgefchleudert werden auf die durch das lachende Geftade einer Meeresbucht angedeutete Erde. Die Compofition fteht keineswegs auf der Höhe der »Vier Reiter« und der »Engel vom Euphrat«, noch auch ift die Durchbildung und Belebung der Geftalten in gleicher Weife gelungen. Bedeutend ift eigentlich blofs die Figur des Erzengels, der auf dem Bauche der »alten Schlange« ftehend, ihr den langen Speer in die Kehle bohrt — ein in der alten germanifchen wie italienifchen Kunft beliebter Gegenftand. Zwifchen feinen zwei harmlofen Gefährten tritt St. Michael um fo furchtbarer hervor und wie befeelt von überirdifcher Kraft. Nur dafs der Ausdruck diefer Befeelung erreicht wird durch eine merkliche Verfchiebung der Körperverhältniffe und durch Härten, die nur theilweife auf bewufster Uebertreibung beruhen, theilweife aber auf der Unzulänglichkeit des Wiffens. Das Hinausgehen des Strebens über die natürliche Leiftungsfähigkeit der Formen verleiht der Figur ein archaiftifches, fremdartiges Gepräge. Im Sinne jener Mifchung von Vorzügen und Mängeln, von Leidenfchaft und Starrheit, von Willkür und Gebundenheit hat gerade diefer Erzengel Michael freilich ftets grofse Bewunderer gefunden. Jedenfalls tritt der alte Stil in keinem Werke Dürers fo mächtig in feine verjährten Rechte ein, wie in diefer apokalyptifchen Figur. Ihre Erfindung fcheint fomit vor die Entwürfe der übrigen Blätter zurückzureichen, oder aber haben Dürer die Motive eines ungleich älteren unbekannten Vorbildes dabei vorgefchwebt.

Auf dem zwölften Blatte der Folge erfcheint unten die Anbetung der beiden dem Meere entfteigenden Ungeheuer[2]), oben der Thronende mit der Sichel und die Engel, die zur blutigen Ernte eilen[3]). Vor dem fiebenköpfigen Drachen knieen andächtig die gekrönten Häupter der Erde, indefs fich in der bürgerlichen Gruppe dahinter fchon verfchiedene andere Stimmungen zeigen.

Das dreizehnte Blatt ift dem Triumphe der Auserwählten gewidmet, auf welchen der verworrene Text der Apokalypfe wiederholt zurückkömmt. Mit feinem Sinne hat fich Dürer alle darauf bezüglichen Stellen zufammengereimt, ohne fich ausfchliefslich an eine derfelben zu halten. Er gewann dadurch leichter den nöthigen Spiel-

1) Cap. 12, V. 7 ff.
2) Cap. 13.
3) Cap. 14, V. 14 ff.

raum, um eine, nicht weniger als ein halbes Hundert von Köpfchen umfaſſende Compoſition in einen Holzſchnitt zuſammenzuſchlieſsen. Zunächſt dachte er an das Reich des Lammes in der erſten Hälfte des vierzehnten Capitels, die man ſo gerne auf die Reform der Kirche durch das Evangelium gedeutet hat im Gegenhalte zu deſſen zweiter Hälfte, dem Falle des geiſtlichen Babel, deſſen Verſinnlichung in dem folgenden vierzehnten Blatte bereits eingangs beſchrieben wurde. Daher ſehen wir den Apoſtel auch auf der Spitze des Berges Zion knien, wo [1]) das Lamm ſteht, umgeben von den vier Thieren, den vierundzwanzig Aelteſten [2]) und von den 144,000 Auserwählten, die Dürer von den erlöſten Heiden [3]), die angethan mit weiſsen Kleidern vor dem Throne des Lammes ſtehn, nicht unterſcheidet. Der Aelteſte, der [4]) zu Johannes ſpricht, kehrt auch im neunzehnten Capitel, V. 10, wieder, wo er ihm wehrt, zu ſeinen Füſsen anbetend niederzufallen, wie Dürer es auch andeutet. Ueberhaupt wiederholen ſich manche Züge jener beiden Beſchreibungen auch in der erſten Hälfte des neunzehnten Capitels, deſſen Text unſerem Holzſchnitte im Buche gegenüber ſteht. Da ſämmtliche drei Stellen ſich aber auf das Myſterium des Triumphes beziehen, ſo hatte der bibelkundige Meiſter wohl alle zugleich im Auge. Doch wird man darum die Darſtellung gleichwohl ganz richtig nach dem 19. Capitel: die Hochzeit des Lammes nennen [5]).

Das bunte wimmelnde Gedränge der Seligen beſtimmt weſentlich die frohe feſtliche Stimmung der Darſtellung; das Auge erzählt gewiſſermaſsen dem Ohre von dem tauſendſtimmigen Triumphliede der Märtyrer mit den Palmenzweigen. Es iſt das einzige freundliche Bild der Folge; eine Erlöſung, ein Ruhepunkt der Phantaſie nach all den Schrecken der letzten Dinge. Solch eine Wirkung aber übt das Blatt nur an dieſer Stelle der Reihe und hat Dürer deshalb wohl den Stoff bis dahin aufgeſpart. Wenngleich Bartſch, abſehend vom Texte und der Anordnung des Dürer'ſchen Buches, dem Blatte ohne weiteres die ſiebente Stelle einräumt und obwohl v. Eye [6]) nach ganz äuſserlichen Anhaltspunkten dieſe Rückverſetzung zu rechtfertigen ſucht, ſo dürfte doch aus tieferen inneren Gründen an der urſprünglichen, von Dürer auch noch in der ſpäteren Auflage von 1511 beibehaltenen Reihenfolge nicht zu rütteln, ſondern fortan feſtzuhalten ſein. Nach all den grauenhaften Zeichen und Viſionen bildet die Apotheoſe des Lammes

1) Nach Cap. 14, V. 1.
2) Daſelbſt, V. 3.
3) Cap. 7, V. 9 u. ff.
4) Daſelbſt, V. 13 ff
5) A. Bartſch hat dieſes Blatt irrthümlich an die 7. Stelle geſetzt und als Illuſtration zu Cap. 7 angeſehen.
6) Leben Dürers, 143 ff.

den verſöhnenden Abſchluſs, den tröſtenden feierlichen Hinweis auf die Freuden des Jenſeits.

Die beiden nun noch folgenden letzten Blätter der Folge verhalten ſich zu jenem nur wie ein irdiſches Nachſpiel. Das vierzehnte Blatt mit der Geſchichte der groſsen Babyloniſchen Hure, der endlich das Verderben naht, haben wir bereits eingangs kennen gelernt. Den Schluſs bildet das fünfzehnte Bild, auf welchem unten einer der groſsen Racheengel ernſt ſinnend daherſchreitet, den teufliſchen Drachen auf tauſend Jahre im Abgrunde zu verſchlieſsen [1]), indeſs oben auf der Höhe ein anderer Engel dem verzückten Johannes die heilige Stadt des neuen tauſendjährigen Reiches zeigt [2]), oder wie Dürer ſpäter erklärt: »das neue geſchmückte Jeruſalem, das vom Himmel herabſteigt, davon Apokalypſis ſchreibt: Das heilige klare Evangelium, das nicht mit menſchlicher Lehre verdunkelt ſei« [3]).

Erſt zu der neuen Ausgabe von 1511 hat Dürer den Titel noch mit einer Vignette verſehen, auf welcher über einem Wolkenſaume der Apoſtel an ſeinem Buche ſchreibend dargeſtellt wird, inſpiriert von einer Erſcheinung der Mutter Gottes. Dieſe bildliche Einleitung mag einer Conceſſion an den Mariencultus ihre Entſtehung verdanken. So wenig der darin ausgeſprochene beliebte Gedanke mit dem Inhalte der Apokalypſe im Einklange ſteht, ſo wenig ſtimmt auch die künſtleriſche Auffaſſung desſelben zu dem Geiſte der darauf folgenden älteren Bildwerke. Ob mit oder ohne Abſicht des Künſtlers, ſteht ihnen dieſes Titelbild in jeder Beziehung fremd gegenüber. Aber die religiöſe Bedürftigkeit der Zeit konnte der himmliſchen Vermittlerin nirgends entrathen, und fromme Gemüther hatten vielleicht Anſtoſs daran genommen, daſs Dürer das apokalyptiſche Weib auf dem Monde ſo deutlich von der an ſeiner Stelle geglaubten Himmelskönigin unterſchieden hatte. Vielleicht daſs der Meiſter auf dem Titelbildchen das Aergerniſs wieder gut machen wollte; wenigſtens erſcheint die halbe Geſtalt der Madonna hier gleichfalls im Sonnenglanze über dem Halbmonde, auf dem Haupte die Krone mit den zwölf Sternen.

Wie ganz anders als Wolgemut tritt Dürer in ſeiner Apokalypſe an die kirchlichen Zeitfragen heran. Der kühle Spott, der ätzende Hohn, der ſich der Kirchenordnung entfremdet gegenüber ſtellt, hat nichts gemein mit der Gefühlsweiſe Dürers. Seine Natur iſt von Grund aus religiös angelegt. Mit heiligem Ernſte, mit gläubiger Ueberzeugung erfaſst er ſeinen Gegenſtand; und den höchſten Schwung

1) Cap. 20, V. 1, 2.
2) Cap. 21, V. 2.
3) Campe, Reliquien S. 130. Dürers Briefe, 12.

jugendlicher Begeiſterung athmet gerade ſeine Offenbarung Johannis. Allerdings ſteht auch er in den Reihen der kirchlichen Oppoſition, aber nicht auf jener heidniſch-humaniſtiſchen Seite, die bloſs offen oder heimlich negiert, ſondern in jener volksthumlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Weſen des Chriſtenthumes emporheben will, indem ſie die gleiſsende Form zerſchlägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutſchen Geiſtergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuverſicht ſucht, er gehört nicht ſo ſehr zu den Humaniſten als vielmehr bereits zu den Reformatoren.

Auf der gleichen Höhe, wie die gedankliche und künſtleriſche Erfindung von Dürers Apokalypſe ſteht auch deren techniſche Ausführung. Dürer leitet damit eine neue Epoche der Holzſchneidekunſt ein. Nicht als ob er ſelbſt das Schneidemeſſer geführt und die Holztafeln für den Druck hergeſtellt hätte. Zu dieſer Annahme liegt kein Grund vor. Man hat zwar lange darüber geſtritten, ob die alten deutſchen Maler ihre Zeichnungen auch eigenhändig in Holz geſchnitten hätten oder nicht, und die Anhänger beider Meinungen haben ihre Argumente zumeiſt aus Dürers Thätigkeit zu ſchöpfen geſucht. Die Vertheidiger der Eigenhändigkeit wollten wenigſtens einzelne Stücke als vom Meiſter ſelbſt geſchnitten angeſehen wiſſen; und zwar wählten ſie dazu die gelungenſten, welche die urſprüngliche Zeichnung am getreueſten wiederzugeben ſchienen. Dies war offenbar der verkehrteſte Ausweg; denn die Technik des Holzſchneidens beruht ſo ſehr auf einer andauernden Uebung der Hand, daſs auch der geſchickteſte Zeichner oder Maler, der bloſs ausnahmsweiſe das Schneidemeſſer — das damals vom Kupferſtichel gar ſehr verſchieden war — gehandhabt hätte, es dem geübten Formſchneider niemals gleich, geſchweige denn zuvor gethan hätte. Eher alſo könnte man die geſuchten eigenhändigen Ausſchnitte der Maler unter den ſchwächeren Blättern ihres Holzſchnittwerkes finden. Wir dürfen indeſs die Frage gegenwärtig als dahin erledigt anſehen, daſs das Techniſche des Holzſchnittes den in allen Städten zahlreichen Formſchneidern von Beruf überlaſſen blieb und daſs der Maler, der erfindende Meiſter, eben bloſs die Zeichnung mit Feder, Pinſel oder Stift auf den Holzſtock brachte [1]. Dem Formſchneider lag nur die, ſozuſagen negative Aufgabe ob, die Zeichnung von allem nicht zu ihr gehörigen todten Materiale zu befreien und ſie ſo zur Type umzugeſtalten. Je aufmerkſamer und geſchickter er dies that und je weniger er dabei nament-

1) Vergl. Paſſavant, Peintre-Graveur I. 66—78. Die Literatur des Streites iſt nochmals gut zuſammengeſtellt bei Woltmann, Holbein, II. Auflage, S. 189 Anmerk. 2.

lich die Züge der Meiſterhand verletzte, deſto unverfälſchter kam dieſelbe im Drucke zur Geltung. Das Schneidemeſſer konnte zwar an der Vorlage mehr oder weniger verderben, verbeſſern aber konnte es dieſelbe nicht. Seine Wirkſamkeit liegt ſomit aufser dem Bereiche des ſchaffenden Künſtlers.

Was Dürer anbelangt, können wir dieſen Sachverhalt als Regel anſehen. Eine neuerliche Beweisführung an dieſer Stelle würde ungebührend viel Raum einnehmen, ſie ergiebt ſich von ſelbſt aus dem weiteren Verlaufe unſerer geſchichtlichen Darſtellung. Damit ſoll nicht geleugnet werden, dafs ſich Dürer wohl auch ein und das andere mal im Holzſchneiden verſucht habe. Ja er ſcheint es nachmals für ganz ſelbſtverſtändlich anzuſehen, dafs der erfindende Künſtler ſtatt zur Feder auch wohl zu Model und Aushebeiſen greife, um ein kleineres Werk raſch zu vollenden, indem er ausführt: »dafs ein verſtändiger, geübter Künſtler in grober, bäuriſcher Geſtalt ſeine grofse Gewalt und Kunſt mehr erzeigen kann, etwa in geringen Dingen, denn mancher in ſeinem grofsen Werk«. »Daraus kommt — fährt Dürer fort — dafs Mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reifst oder mit ſeinem Eifelein etwas in ein klein Hölzlein verſticht, das wird künſtlicher und beſſer denn eines Anderen grofses Werk, daran derſelbe ein ganzes Jahr mit höchſtem Fleifs macht; und dieſe Gabe iſt wunderlich, denn Gott giebt oft Einem zu lernen und Verſtand etwas Gutes zu machen, desgleichen ihm zu ſeinen Zeiten Keiner gleich erfunden wird, und etwa lange Keiner vor ihm geweſen und nach ihm nicht bald Einer kommt« [1]). Doch beſitzen wir kein glaubwürdiges Zeugnifs für Dürers eigenhändige Bethätigung als Formſchneider. Gerade die wichtigſte Frage, ob Dürer ſeine Apokalypſe ſelbſt geſchnitten oder doch ſich am Ausſchnitte derſelben betheiligt habe, läſst ſich nicht, oder doch eher nur im verneinenden Sinne beantworten, und zwar aus folgendem Grunde. Wir ſahen, dafs Dürer erſt im Jahre 1497 ſein bekanntes Monogramm annimmt. Da nun ſämmtliche Blätter der Apokalypſe dieſes Monogramm an der gewohnten Stelle, unten in der Mitte tragen, das Buch aber bereits 1498 erſchien, ſo kann der Ausſchnitt der Formen nicht viel über ein Jahr in Anſpruch genommen haben; und da iſt es doch unwahrſcheinlich, dafs Dürer allein neben ſeiner ſonſtigen vielen Beſchäftigung auch dieſe mühevolle Aufgabe in ſo kurzer Zeit bewältigt

1) Dürer, Proportionslehre, III. Buch, T. 2 Vergl. Zahn, Dürers Kunſtlehre, 103. Dem Wortlaute und dem Zuſammenhange nach kann die Stelle nur auf Holzſchnitt und nicht auf Holzſculptur bezogen werden. Unter dem grofsen Werke verſteht dann Dürer das ausgeführte Gemälde.

habe. Geben wir aber einmal zu, daſs die Holztafeln an Formſchneider von Beruf überliefert wurden, dann fehlt uns jeder weitere Anhaltspunkt, den Antheil Dürers an dieſer techniſchen Ausführung nachzuweiſen und von der Arbeit Anderer zu unterſcheiden. Seine Bethätigung in dieſer Richtung entzieht ſich alſo gerade im entſcheidenden Momente jeder hiſtoriſchen Betrachtung.

Wenn Dürer gleichwohl der Reformator der alten Formſchneidekunſt wurde, ſo ward er es nicht als Holzſchneider ſelbſt, ſondern ſchon als Maler, als Zeichner. Er verurſachte die Umgeſtaltung der Technik und ihren raſchen Aufſchwung durch die neuen Anforderungen, die er an ſie richtete, und durch die bewuſste Klarheit und Beſtimmtheit, mit welcher er dieſe Forderungen ſtellte. Bis auf Dürer beruhte der Holzſchnitt noch auf dem Principe des flachen Umriſſes und der Polychromie. Aus der Miniatur hervorgegangen und deren Erſatz, war das gedruckte Bild mit ſeinen ſtarken Contouren eigentlich bloſs der Rahmen für die bunte Colorierung mittelſt des freien Pinſels oder der Patrone. Auch bei der weiteren Durchbildung der Zeichnung blieb der Holzſchnitt noch immer auf die Zuthat von Farben berechnet; ſo auch noch bei Wolgemut, deſſen Schatzbehalter und Weltchronik vornehmlich coloriert verkauft wurden. Da tritt Dürer mit ſeinem erſten Buche hervor, mit der Apokalypſe. Dieſe verlangte keine Illuminierung mehr, ja ſie hätte dieſelbe niemals ertragen; an die Stelle der uralten Polychromie tritt das Colorit, an die Stelle der Farben tritt die Farbe.

Wir ſahen, wie Dürer ſchon auf ſeiner Wanderſchaft und insbeſondere durch das Studium der Landſchaft ſeinen Sinn für Farbenſtimmung ausbildete. Er lernte dadurch zuerſt Form und Färbung in eins zu empfinden und die Dinge bloſs durch die abgeſtuften Werthe der Farben, ohne deren materielle Verſchiedenheit von einander abzuheben. Auf den Holzſchnitt angewandt, muſste dieſe Vereinfachung alle Polychromie unmöglich machen, denn Dürer erzielte durch die bloſse Abwechslung von Licht und Dunkel mehr Kraft und maleriſche Wirkung als die bunte Colorierung der Zeit je erreichen konnte. Dazu freilich bedurfte er auch eines Formſchneiders, der genau in ſeine Abſichten eingieng. Ein ſolcher konnte ſich aber an Dürers Vorzeichnung ausbilden, wie unter keinem anderen Meiſter; denn niemals wohl hat es eine Künſtlerhand gegeben, die ihre Willensmeinung ſo ſicher, ſo bündig, ſo ganz unzweifelhaft hinzuſchreiben wuſste, wie die Dürers. Und darin, glaube ich, liegt die Erklärung des tiefgreifenden Einfluſſes, welchen Dürer auf die Formſchneidekunſt ausübte. Er wuſste, was und wie viel er von ihrer Technik erwarten durfte, und

das ſchrieb er unerbittlich mit der Feder und öfter wohl auch mit dem Pinſel Zug für Zug vor, in jenen klaren, regelmäſsigen Zügen, denen das Auge ſo gern folgt und denen auch jede geſchickte Hand ohne Straucheln folgen konnte, wenn ſie nur wollte. Er verlangte viel mehr vom Holzſtocke als alle Anderen vor ihm, doch er verlangte nicht mehr als das Material zu leiſten vermochte; das lehrt uns der ungeheure Abſtand, der zwiſchen ſeinen Holzſchnitten und ſeinen Kupferſtichen in der Technik waltet. Vor allem aber ſagte er dem Holzſchneider ganz genau, was er wollte.

Dürer begann zwar gleich nach ſeiner Heimkehr von der Wanderſchaft die ziemlich mühſamen Vorarbeiten zur Apokalypſe. Bevor es aber zum Ausſchnitte der groſsen Tafeln kam, bot er ſicher ſeinen Holzſchneidern noch Gelegenheit, ſich an einzelnen, einfacher gezeichneten Vorlagen zu ſchulen und an ſeine Hand zu gewöhnen. Nur iſt es ſchwer, dieſe Vorarbeiten zu verfolgen, da Dürer vermuthlich erſt bei Vollendung und Abſchluſs der apokalyptiſchen Folge und zu deren Schutze ſein berühmtes Monogramm annahm. Seine frühere Art der Bezeichnung mit den beiden Initialen ſeines Namens neben einander findet ſich aber auf keinem Holzſchnitte. Doch iſt es immerhin möglich, daſs auch früher vollendeten Holzſtöcken nachträglich ſein ſpäteres Monogramm als Schutzmarke eingefügt wurde. Ein Anzeichen dafür liefert uns wenigſtens einer ſeiner früheſten Holzſchnitte, das Männerbad [1]). Sechs nackte Männer von verſchiedenem Alter und Körperbau in verſchiedenen Stellungen befinden ſich in einem gedeckten Baderaum, der die Ausſicht in die Landſchaft und auf eine Stadt freiläſst. Die Behandlung des Nackten iſt zwar noch etwas hart und ſteif, doch für die Zeit immerhin überraſchend, ſie erinnert ſtark an den Sebaſtian im Dresdener Altare. Die Zeit der Entſtehung ergiebt ſich mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit aus einer datierten Federzeichnung in der Kunſthalle zu Bremen. Dieſelbe ſtellt nämlich ein Frauenbad dar in ſo ähnlicher Art, daſs es offenbar ein Seitenſtück zu der Darſtellung jenes Holzſchnittes bilden ſollte. Sechs Frauen verſchiedenen Alters mit vier Kindern erſcheinen in einem geſchloſſenen, viel bequemer eingerichteten Holzverſchlage. Ihre Körper, freier bewegt und feiner ausgeführt, erinnern an die vier Hexen im Kupferſtiche [2]). Das Blatt führt die ächte Bezeichnung: · 1496 · A · D · neben einander. In dasſelbe Jahr, wenn nicht früher, fällt nun wohl auch

1) Bartſch Nr. 128.

2) Im Vordergrunde liegt eine Ruthe, ein Rüppelbeſen ganz ähnlich jener Hieroglyphe in einem Venetianiſchen Briefe, deren Bedeutung als: Gerte dadurch ſichergeſtellt iſt.

das Männerbad; dies wird beſtätigt durch einen frühen Abdruck des Holzſchnittes in der Hausmann'ſchen Sammlung, der noch gar kein Monogramm trägt, ein Zeichen, daſs dasſelbe erſt nachträglich in den Holzſtock eingelaſſen wurde.

Das bedeutendſte unter dieſen frühen Blättern iſt die heilige Familie mit den drei Haſen [1]), groſsartig in ihrer alterthümlichen Auffaſſung und ſchlichten Formenbehandlung. Die völligen Körper, das weiche Oval der Madonna, das an Schongauer mahnt, das zierliche Chriſtkind, wie es mit einem Füſschen auf das andere tritt, und die beiden oben ſchwebenden Engelchen mit der Krone, die wahrhaft italieniſche, um nicht zu ſagen florentiniſche, Zierlichkeit zeigen, alles zuſammen macht den Eindruck, als ob noch die verſchiedenſten Reiſeeindrücke in dieſer Compoſition nachklängen. Dagegen zeigt die groſse Marter der heil. Katharina [2]) ganz die härtere Formenſprache der Apokalypſe bei phantaſtiſcher, verworrener Anordnung. Auch haben die ſämmtlichen früheſten Holzſchnitte Dürers ungefähr dieſelben groſsen Dimenſionen, wie die Blätter zur Offenbarung Johannis. Simſon, den Löwen bezwingend [3]), erſcheint in gewaltſam geſpreizter Stellung in der offenen Landſchaft; der Löwe, den er am Rachen gefaſst hat, iſt auffallend natürlich gebildet, weit mehr als z. B. jener auf dem Kupferſtiche: Hieronymus in der Wildniſs. Augenſcheinlich diente Dürer hier die Miniatur, die er 1494 aus Venedig mitbrachte, als Vorlage, wenn auch mit einigen Veränderungen in der Stellung. Aehnlich wie hier den jüdiſchen Hercules bildet Dürer den griechiſchen Heros auf einer räthſelhaften Kampfſcene, welche oben mit der Inſchrift: »Ercules« verſehen iſt [4]). Der Auftritt hat eine entfernte Verwandtſchaft mit dem groſsen Kupferſtiche gleichen Namens [5]). Doch erſcheint der mit einer Keule bewaffnete Held hier in Begleitung zweier Weiber, eines bekleideten jungen und eines häſslichen, mageren, alten, vielleicht einer Invidia, die einen Kinnbackenknochen ſchwingt. Sie fallen ſämmtlich über zwei gepanzerte Ritter her, die auf der Erde liegen. Welche mittelalterliche Auffaſſung der Herculesſage hier zu Grunde liegt, iſt noch völlig unerklärt, und ſo lange dies der Fall iſt, läſst ſich wohl auch nicht entſcheiden, ob der Ritter, der gefolgt von einem

1) Bartſch 102.
2) Bartſch 120.
3) Bartſch 2.
4) Bartſch 127.
5) S. oben S. 170 ff. Sollte Dürer vielleicht auch auf dem zuvor erwähnten Holzſchnitte, Bartſch 2, nicht Simſon, ſondern Hercules mit dem Nemeiſchen Löwen gemeint haben? Wenigſtens ſtellt Altdorffer, Bartſch 26, denſelben ganz in der gleichen Action, den Löwen am Rachen faſſend dar; nur trägt er dort Köcher und Bogen auf dem Rücken, welche bei Dürer fehlen.

Landsknecht, linkshin ſprengt, als Ergänzung mit zu jenem Blatte gehört [1]). Die Beiden würden dann den dort Ueberfallenen zu Hülfe eilen, und die Blätter hätten ſomit die Beſtimmung, aneinander geklebt zu werden. Dazu ſtimmen aber doch die entſprechenden Ränder der zwei Blätter nicht genau genug zuſammen. Hinwiederum iſt an der ganz gleichzeitigen Entſtehung der beiden Holzſchnitte nicht zu zweifeln [2]).

Der mythologiſche Holzſchnitt »Ercules« führt uns wieder auf den Nürnberger Humaniſtenkreis zurück. Die Seele dieſes Kreiſes war Konrad Celtes, dieſer Apoſtel der claſſiſchen Studien in Deutſchland. Trotz ſeines unſtäten Wanderlebens bewahrte er eine dauernde Anhänglichkeit an ſeine fränkiſche Heimath. Insbeſondere blieb ihm Nürnberg theuer, wo er auf dem Reichstage 1487 feierlich den kaiſerlichen Lorbeer erhalten hatte und wo er zahlreiche gleichgeſinnte Freunde zählte [3]). Auch in der Folge, nachdem er 1494 an die Univerſität Ingolſtadt und 1497 vom Kaiſer Maximilian nach Wien berufen worden war, unterhielt Celtes brieflich einen lebhaften Verkehr mit Nürnberg und kehrte gern von Zeit zu Zeit dahin zurück. Er pflegte dann im Hauſe Wilibald Pirkheimers zu wohnen, dem er innig verbunden war. Auch mit deſſen gelehrten Schweſtern ſtand er in Briefwechſel, insbeſondere mit Charitas, an die er im Jahre 1502 eine ſchwunghafte Ode gedichtet hat. Als Charitas darauf Aebtiſſin ihres Kloſters zu St. Clara wurde, nahmen die Franciscaner, welche die Aufſicht über dasſelbe führten, Anſtoſs an ihrem Verkehre mit dem Philoſophen und unterſagten ihr darum das Lateinſchreiben, was ihm Wilibald 1504 mit Entrüſtung meldet [4]). Im lieben Nürnberg lieſs Celtes denn auch ſeine wichtigſten Publicationen drucken und mit Holzſchnitten illuſtrieren. Als Vertrauensmann diente ihm dabei Doctor Hartmann Schedel, und auf dieſem Wege übte der Poet einen nicht

---

1) Bartſch 131; Annahme von Eye, Leben Dürers, 171.

2) Die übrigen Holzſchnitte Dürers, die ſich chronologiſch hier unmittelbar anſchlieſsen, ſollen, um einer ermüdenden Aufzählung auszuweichen, bei verſchiedenen Gelegenheiten Erwähnung finden.

3) Engelbert Klüpfel, De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii, Freiburg i. B. 1827. Vergl. auch Joſ. Aſchbach, Roswitha und Conrad Celtes; II. Aufl. Wien 1868. Der Familienname des Dichters war eigentlich Pickel oder Bickel, d. i. Meiſsel, den er latiniſierte (von caelare) und graeciſierte. Da der Gelehrte, ſeiner Meinung nach, gleich den Römern drei Namen führen ſollte, nannte er ſich denn: Conradus Celtes (oder Celtis) Protucius, ſo wie ſich z. B. Gerhard von Rotterdam: Desiderius Erasmus Roterodamus nannte.

4) Klüpfel a. a. O. II, 46: Charitatem sororem meam abbatissam creatam scias. Ξυλόποδες vero ipsi inhibuisse, ne posthac Latine scriberet: vide temeritatem, ne dicam nequitiam hominum!

zu unterſchätzenden Einfluſs auf die Nürnberger Kunſt. Schon im Jahre 1485 gab Celtes Senecas raſenden Hercules heraus, der mit dem Beiſtande der Pallas den Lycus erſchlägt, weil ſich dieſer an ſeine Gemahlin Megara gewagt hatte. Ich laſſe es dahingeſtellt, ob die Hereinziehung der jungen Frau in die Herculesdarſtellungen Dürers damit in irgend einen Zuſammenhang zu bringen ſei.

Nahe befreundet war Celtes insbeſondere auch mit Sebald Schreyer, den er und ſein Kreis Clamoſus nennt. Es iſt derſelbe Kirchenmeiſter von St. Sebald, der Schedels Weltchronik mit herausgab. Ihm zu Ehren dichtete Celtes ſeine Sapphiſche Ode an den heil. Sebaldus. Sie erſchien bereits zu Anfang der neunziger Jahre, geziert mit einem noch ſehr alterthümlichen mageren Holzſchnitte; der Heilige ſteht mit ſpitzen Schuhen unter einer gothiſchen Architektur, wie ſie im Schatzbehalter öfter vorkommt. Ein zweitesmal erſchien das Flugblatt mit einem weit beſſeren Holzſchnitte: der heil. Sebald ſteht da auf einem Säulenknaufe mit ſechseckiger Platte ganz in der Art wie die groſsen Heiligen auf dem Peringsdörffer'ſchen Altare von Wolgemut; zu ſeinen Häupten verzweigt ſich gothiſierendes Aſtwerk mit Weinreben, unten ſieht man das Wappen Schreyers und das des Celtes [1]). Die Behandlung der Zeichnung und des Formſchnittes iſt bereits eine ſehr vorgeſchrittene, weshalb das Blatt auch wohl Dürer zugeſchrieben wurde [2]). Es ſtammt vermuthlich aus dem Jahre 1469 und ohne Zweifel aus Wolgemuts Werkſtatt; daher auch die colorierten Exemplare, genau mit denſelben Farben wie die Holzſchnitte in der Schedel'ſchen Chronik. Dasſelbe gilt von dem Bilde des Peſtkranken, das der Arzt Theodoricus Ulſenius 1496 als Flugblatt veröffentlichte, es kommt gleichfalls noch coloriert vor [3]). Der Frieſe Ulſen war ebenfalls ein warmer Anhänger von Celtes.

Konrad Celtes trug ſich damals mit dem groſsen Plane, der Welt und insbeſondere den miſsgünſtigen Italienern zu zeigen, daſs Deutſchland kein Barbarenland ſei; daſs das Licht des claſſiſchen Alterthums demſelben nicht bloſs erſt aufgehe, ſondern es bereits im X. Jahrhunderte beſchienen habe. Zu dieſem Zwecke begnügte er ſich nicht nur mit ſeinen eigenen Poeſien im antiken Gewande, er publicierte auch mit Hülfe der Rheiniſchen Sodalität, der erſten deutſchen Gelehrtengeſellſchaft, die er 1491 gegründet hatte, ſo viel ältere Denkmäler, die ſich der gleichen Vorzüge erfreuten und noch dazu von

1) Es iſt eigentlich ſein Monogramm und bedeutet: Conradus Celtes Protucius Poëta.

2) Retberg Nr. 91, Bartſch App. 20, Heller 1865.

3) Vergl. v. Eye, Leben Dürers, 100.

einer Frau, der gelehrten Nonne Roswitha oder Hrotsuitha aus dem niederſächſiſchen Kloſter Gandersheim herrührten. Nürnberg ſollte die Ehre zu Theil werden, dieſe literariſchen Zeugniſſe zeitgenöſſiſcher wie alteinheimiſcher Claſſicität zuerſt zu veröffentlichen; und zwar ſollten die Bücher auch mit Bildwerken geziert werden. Da es dem abweſenden Dichter aber vornehmlich um den Gegenſtand und um ſeine allegoriſchen Spielereien zu thun war, lieferte er dazu die genauen Recepte und begann ſo jene gelehrte Maſsregelung, unter welcher die deutſche Kunſt und insbeſondere Dürer noch viel zu leiden hatte. Schon im Jahre 1493 ſchickte er einem unbekannten Nürnberger unter anderen »ein Blatt, das dem Maler zu übergeben ſei, damit dieſer zeichne, was er vorgeſchrieben habe« [1]). Welchem Maler ſein Entwurf anzuvertrauen ſei, ſcheint der Poet als bekannt vorauszuſetzen. Später giengen derartige Aufträge Celtis durch die Hand Hartmann Schedels und dieſer betraute damit verſchiedene Meiſter, darunter wohl vorzüglich ſeine Nachbarn Wolgemut und Dürer, mit deren erſterem er ja viel verkehrt hatte. Wieder ſcheint ſomit eine Art friedlicher Wettſtreit zwiſchen Meiſter und Schüler ſtattgefunden zu haben. Das Ergebniſs iſt hier aber weniger erfreulich, zumal was Dürer betrifft. Die Holzſchnitte ſind nämlich mehr oder minder ſchlecht ausgeführt, ja ſo mangelhaft und gewaltthätig geſchnitten worden, daſs es oft ſchwer wird, auch nur eine Vermuthung über den Zeichner aufzuſtellen. Es erklärt ſich dies aus dem Umſtande, daſs der Maler nicht, wie bei Werken ſeines eigenen Verlages, ein Intereſſe daran hatte, den Holzſchneider zu überwachen. Er begnügte ſich eben mit der bloſsen Zeichnung auf den Stock, den dann der Beſteller ohne Wahl dem erſten beſten, vielleicht dem billigſten Formſchneider auf's Gerathewohl überantwortete. Nur ſo läſst ſich der groſse Abſtand zwiſchen offenbar gleichzeitigen Holzſchnitten nach einem und demſelben Meiſter erklären.

Es liegt in der Natur der Sache, daſs ſich unter ſolchen Umſtänden leichter ein negatives Urtheil fällen läſst, als ein poſitives. So ſtehe ich denn nicht an zu erklären, daſs von den Holzſchnitten in der Ausgabe der Opera Roswithae von 1501 gar nichts von Dürers Hand ſtammt [2]). Die loſe, ſchüttere Formgebung kann nicht erſt durch

1) Klüpfel, a. a. O. II. 147: »Adjunxit chartam, tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delineret.« In demſelben Jahre bemüht ſich Celtes in Nürnberg ſelbſt um mythologiſche Illuſtrationen zu Ovid: »Ex iisdem Tolophi litteris intelligimus Celtem Norimbergae cum haereret, in eo fuisse, ut antiquorum deorum prosapiam et Fastorum sex libros imaginibus illustrandos curaret.« Klüpfel a. a. O. II, 148.

2) Heller Nr. 2064 — 2068, 2088 und 2092. Retberg Nr. 47.

einen zu ſcharfen Schnitt in die Zeichnung gekommen ſein. Ich ſchlieſse bei dieſer Gelegenheit auch gleich die Illuſtrationen des Buches: Relevationes Sanctae Brigittae, das zuerſt lateiniſch 1500 und deutſch 1502 bei Antoni Koburger erſchien, von Dürers Werken aus [1]). Der Schnitt iſt hier beſſer und mit mehr Schonung der Zeichnung beſorgt. Dies in Rechnung gezogen, beſteht eine gewiſſe Aehnlichkeit mit den Bildwerken in der Roswitha. Es iſt ein älterer Meiſter, der ſtraff gezogene, am Schluſſe verkrippte Falten liebt, die wie durchnäſst an den Figuren hängen. Von demſelben ſcheint mir eine Folge vom Leben des heil. Benedict zu ſein, die in Federzeichnungen zerſtreut vorkommt und deren eine B. Hausmann als Titelzierde vor ſeinem Buche reproduciert hat; eine andere befindet ſich in der Sammlung Poſonyi-Hullot in Paris, eine dritte im Münchener Kupferſtichcabinet [2]).

Feſt ſteht Dürers Mitwirkung an Celtis Buch: Quatuor libri amorum, Nürnberg 1502, in welchem überdies verſchiedene andere Schriften als Anhang vereinigt ſind, als eine Beſchreibung Deutſchlands in Verſen, das Buch von dem Urſprunge, der Lage, den Sitten und Einrichtungen Nürnbergs, der Hymnus sapphicus auf das Leben des heil. Sebaldus, der Ludus Dianae, den Celtes mit 23 Genoſſen am 1. März 1501 zu Linz vor dem Kaiſer aufgeführt hatte, dann das Privilegium ſeiner gelehrten und poetiſchen Sodalität und ein Panegyricus auf Maximilian I.; endlich zwei Briefe, der eine von Sebald Schreyer, der andere von Celtes an dieſen. Der Band iſt mit eilf ſehr verſchiedenartigen Holzſchnitten geziert. Die genauen Vorſchriften oder Recepte, welche Celtes zu denſelben lieferte, ſind uns noch zum Theile in einem Sammelbande Hartmann Schedels in der königl. Bibliothek zu

1) Erſt in der dritten Ausgabe von 1504 zeigen die fünf kaiſerlichen Wappenſchilde in dem Buche rechts oben in der Ecke das Monogramm Dürers mit der Jahreszahl 1504. Wenn dieſe nachträgliche, unſcheinbare Einfügung von Dürer herrührte, hätte er gewiſs die Jahreszahl der Zeichnung und nicht die der neuen Buchauflage hingeſetzt. Es iſt alſo wohl nichts als eine kleine Licentia des befreundeten Druckers. Damit entfällt auch das auf der Rückſeite jenes Blattes abgedruckte Wappen des Florian Waldauff. Vergl. Bartſch 158, Heller 2118, 2151; Retberg 45, 46.

2) B. Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc.; der Heilige, auf dem Katheder ſitzend betet aus einem Buche drei unten ſitzenden Mönchen vor. Katalog von A. Posonyis Dürer-Sammlung Nr. 323; der Heilige ſchaut aus dem Fenſter eines gothiſchen Bauwerkes herab auf eine runde Scheibe, die mit ihrem bunten Inhalte vermuthlich ein Bild der Welt vorſtellen ſoll. Auf beiden Blättern iſt rechts unten ein Raum von der Form eines runden Kleebogens weiſs geblieben. Auf dem dritten in München ſegnet der Heilige ein todtes Kind und bleibt derſelbe Raum links frei. Vergl. in der Brigitta die Figur des 6. Buches, wo unten das Liebespaar nicht nur im Gegenſtand, ſondern auch im Sentiment ſtark an den Kupferſtich, genannt Spaziergang, erinnert. Anderes, wie die groſse Figur des 5. Buches, mahnt noch an die feineren Formen Schongauers.

München erhalten [1]). Darunter befindet ſich auch die beiläufige Anweiſung für den zweiten Holzſchnitt des Buches, die Philoſophie [2]). Die Zeichnung zu demſelben iſt von Dürer, denn das Schriftband, welches von der Bruſt der in einem Kranze von Eichen- und Weinlaub thronenden Hauptfigur herabhängt, trägt ſein Monogramm; ringsum fünf Schildchen mit den Bruſtbildern von Ptolomäus, Albertus Magnus, Plato und Cicero und mit dem Namen Vergils; in den Winkeln Windeshäupter als Sinnbilder der vier Elemente und Temperamente — alles durch verſchiedene Inſchriften erläutert [3]). Der Schnitt des Blattes iſt recht mittelmäſsig und geſtattet gerade noch durch Vergleichung feſtzuſtellen, daſs auch die Zeichnung zu dem erſten Bilde auf der Rückſeite des Titels von Dürers Hand herrührt. Es ſtellt Konrad Celtes dar, wie er knieend, Kappe und Lorbeerkranz in den Händen, dem Kaiſer Maximilian ſein »Buch der Liebe« überreicht [4]). Der wohlgenährte, bartloſe Poet iſt porträtgetreu, der thronende Kaiſer aber ideal wiedergegeben; er vergleicht ſich nahe der Figur der Philoſophie; der Thron wird zu beiden Seiten von Reben eingefaſst und überſtiegen von Geäſte, in welchem oben Engel und Vögel angebracht ſind; ringsum die öſterreichiſchen Wappenſchilde und unten das freie Bibelcitat: »Qui maledicit principi suo, morte moriatur. Ex. XXI.« Wer ſeinem Fürſten flucht, der ſei des Todes!

Noch einen Holzſchnitt des Buches möchte ich für Dürer in Anſpruch nehmen, und zwar den letzten: Apollo verfolgt Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Dieſes Schlufsblatt ſcheint von Wilibald Pirkheimer aus freien Stücken beigefügt worden zu ſein. Es zeigt oben auf einem Spruchbande eine Widmung in drei Diſtichen und mit dem Titel: V. P. *ΔΑΦΝΙΦΙΛΟΙΣ* [5]) zwiſchen den Wappenſchildern mit der Birke Pirkheimers und der Sirene der Rieter, deren Familie Pirkheimers Gattin angehörte. Darunter der jugendliche Apollo, der in ſehr bewegter Stellung nach Daphne faſst, indeſs deren Glie-

1) Codex lat. 434. Vergl. A. Ruland, Die Entwürfe zu den Holzſchnitten der Werke des Conradus Celtis; Archiv für zeichn. K. II, 254—260.

2) Bartſch 130, Heller 2063, Retberg 48. Von der gleichfalls in Holz geſchnittenen Titelverzierung ſehe ich ab.

3) Im oberen Rande die ſtolze, etwas verfrühte Inſchrift: »Sophiam me Graeci vocant, Latini sapientiam. Aegypti et Chaldaei me invenere; Graeci scripsere, Latini transtulere, Germani ampliavere,« im Recepte iſt noch beigefügt: »et illustravere«.

4) Retberg 49; Paſſavant 217, Heller 2089. Paſſavant hat mit gutem Grunde dies Blatt in das Werk Dürers aufgenommen, die ähnlichen Darſtellungen in den Werken der Roswitha aber ausgeſchloſſen, nämlich: Celtes, ſein Buch dem Kurfürſten Friedrich von Sachſen darbringend, und die Nonne Roswitha, ihre Werke dem Kaiſer Otto II. überreichend.

5) Vilibaldus Pirkheimer Daphnipholis.

der bereits zu Stamm und Zweigen auswachſen. Der Ausdruck von Schmerz und Schrecken in ihrem Geſichte iſt gut getroffen. Das mächtige Ausſchreiten des Gottes erinnert nur zu ſehr an die ähnliche Haltung des Hercules auf dem Nürnberger Bilde von 1500. Der Schnitt iſt zwar ebenfalls roh, die Schatten in einfachen, harten Querlagen angegeben, doch laſſen die Umriſſe noch mit ziemlicher Sicherheit auf Dürers Vorzeichnung ſchlieſsen. Dasſelbe Verhältniſs beſteht bei einem anderen Holzſchnitte, einem Einzelblatte, das ſich hier geſchickt einfügt, weil es durch ſeine Analogien mit jenen Illuſtrationen auch mit zur Aufklärung dient; es iſt das Bücherzeichen Wilibald Pirkheimers [1]). Es zeigt dieſelben, eben beſchriebenen Wappenſchilde, darunter drei Genien, die ſich mit Windrädchen und anderem Spielzeug bekämpfen, das Ganze eingefaſst von zwei füllhornartigen Gebinden, die Weinreben und Fruchtgehänge haltende Genien tragen; oben die Inſchrift: »Sibi et Amicis P.«, unten: »liber Bilibaldi Pirkheimer«. Der Augenſchein und die Vergleichung lehrt, daſs Dürer dieſe ſinnige Buchvignette dem Freunde nicht bloſs gleichzeitig mit den zuvor genannten Blättern gezeichnet hat, ſondern auch, daſs der Holzſtock in die Fäuſte desſelben Formenſchneiders kam. Daher iſt denn auch die Verwandtſchaft des Blattes insbeſondere mit dem ähnlich angeordneten: Celtes vor Kaiſer Maximilian, eine ganz ſchlagende.

Schlimmer ſteht es um die übrigen illuſtrierten Blätter des »Buches der Liebe«, wie gleich um das auf »die Philoſophie« folgende. Es zeigt inmitten das monographiſche Wappen des Celtes, darüber ihn ſelbſt ſchreibend, darunter den Quell der Muſen, an welchem zwei geflügelte nackte Weiber ſitzen und Zither und Laute ſpielen; zu beiden Seiten dann in Feldern unter einander links: Minerva und Mars — letzterer als Landsknecht; Mercurius mit Vogelfüſsen Flöte blaſend und Hercules mit der Keule, die ſtymphaliſchen Vögel jagend, neben ihm Cerberus; rechts: Cytharea mit Cupido; Phoebus bekleidet, bogenſchieſsend, und Bacchus ebenfalls bekleidet und bekränzt, daneben Krug und Faſs. Unter den ſo zuſammengedrängten kleinen Figuren muſste ein rohes Schneidemeſser arge Verheerungen anrichten. Das Gleiche gilt von den folgenden halb landſchaftlichen, halb cartographiſchen Darſtellungen der vier Weltgegenden, in denen die Liebesgeſchichten des Poëta laureatus abſpielen. Die Urheberſchaft Dürers oder jedes anderen Meiſters an dieſen Blättern läſst ſich leichter behaupten als nachweiſen. Doch ſprechen alle äuſseren und inneren Gründe noch zumeiſt für Michel Wolgemut. Seine Betheiligung an der Illuſtration

1) Retberg 50, Bartſch, App. 52, Heller 2139.

des Sammelbandes erhellt deutlich aus den noch übrigen beiden Holzſchnitten desſelben, welche der Beſchreibung der Stadt Nürnberg und dem Hymnus auf den heiligen Sebaldus vorangehen. Mit jener Schrift wollte Celtes der Stadt, die ihm vor allem theuer war, an welche ihn die liebſten Erinnerungen und die ſtolzeſten Hoffnungen auf die Pflege der claſſiſchen Studien knüpften, ein Denkmal ſetzen. Er hatte die Schrift als Gaſt im Hauſe Pirkheimers verfaſst [1]). Das Titelblatt zeigt einerſeits die drei Wappenſchilde von Nürnberg, auf der Rückſeite eine Anſicht der Stadt mit der Aufſchrift: »Urbs Norinberga quadrifinia«. Dieser Holzſchnitt iſt nichts als eine verkleinerte Wiederholung desjenigen in der Weltchronik Hartmann Schedels und Wolgemuts, nur ſieht man an den vier Hauptthürmen der Stadt gleich Wetterfahnen vier Männer mit Hämmern in der Hand fliegen, was zweifelsohne eine allegoriſche Bedeutung hat. Die ſo wenig veränderte Anſicht von Nürnberg kann nur aus Wolgemuts Werkſtatt hervorgegangen ſein; und dasſelbe gilt von der folgenden Darſtellung des heiligen Sebaldus, die nur eine vereinfachte Wiederholung des oben beſprochenen St. Sebaldus auf dem Säulenknaufe iſt. Der Heilige ſteht hier auf dem bloſsen Boden und iſt ganz von vorne geſehen, doch lehrt der Vergleich, daſs jener Holzſchnitt des Flugblattes als Vorlage dazu diente [2]).

Dasſelbe Verhältniſs beſteht auch noch bei der Illuſtration des Guntherus Ligurinus, deſſenHeldengedicht auf die Thaten Kaiſer Friedrich I. mit verſchiedenem Anhange im Jahre 1507 in Augsburg zuerſt erſchien [3]). Dieſe Editio princeps iſt auch mit einer Reihe von Holzſchnitten geziert, die zumeiſt bloſs aus dem »Buche der Liebe« auf's Neue abgedruckt ſind u. z. an erſter Stelle die Philoſophie von Dürer, an dritter Celtes ſein Buch dem Kaiser überreichend, an vierter Celtes ſchreibend, darunter ſein Wappen und ringsum die verſchiedenen Götterbilder, wie oben beſchrieben. An zweiter und ſechſter Stelle erſcheint ein neues Blatt: »Mons Parnassus«. Apollo ſitzt inmitten unter dem Lorbeerbaume geigend, eine gut bewegte jugendliche Geſtalt von völ-

1) Sie beginnt mit der Widmung an den Rath von Nürnberg: »Cum nuper relaxandi animi gratia in urbem vestram, ornatissimi et felicissimi senatores, concessissem, vestramque florentissimam rempublicam, ordinem prudentissimi senatus, modestissimos cives, religionis superumque curam, sacras aedes, ceteraque urbis vestrae ornamenta diligentius contemplatus fuissem: coepi multa apud me tacito animo cogitare, quonam pacto et ego vestris virtutibus monimentum aliquod relinquerem« etc.

2) Paſſavant Nr. 185. Vergl. oben S. 204.

3) »Ligurini de gestis Friderici primi Auguſti libri decem, carmine heroico conscripti, nuper apud Francones, in sylva Hercinia et Druidarum Eberacensi coenobio a Conrado Celte reperti; postliminio restituti. Aeternitati et amori patriae consecratum«.

ligen Formen, das Haupt bekränzt und emporblickend in ähnlicher Haltung wie Raphaels Apollo auf dem Parnaſs in der Stanza della Segnatura; weiter rückwärts erſcheint links Pegasus emporfliegend neben einem Springbrunnen von zierlichen Renaiſſanceformen, an dem zwei Delphine Waſser ſpeien — er bedeutet den kaſtaliſchen Quell; rechts Silen reitend und Bacchus liegend, Dryaden, Oreaden und vier blaſende Waldteufel, kleine Figuren, die durch den Holzſchnitt arg gelitten haben. Ganz im Hintergrunde ſieht man links und rechts kleine Rundtempel der Minerva und Diana, vor letzterem Aktäon, wie er von den Hunden zerriſſen wird. Die Hauptfigur des Apollo hat mehr von der urſprünglich guten Vorzeichnung bewahrt, denn ſie iſt in gröſserem Maſsſtabe genommen und erinnert ſehr an den Apollo, die Daphne verfolgend. Ueberdies befindet ſich in der Sammlung des Britiſchen Museums eine colorierte Federzeichnung: dieſelbe Figur, nur mehr bekleidet, mit Sandalen an den Füſsen, etwas gröſser, den Kopf herabneigend, wie Geigende zu thun pflegen, und mehr von der Seite geſehen; er ſitzt auf einem mächtigen Baumſtumpf, hinter ihm der Lorbeerbaum und oben die, wie mir ſcheint, ächte Bezeichnung 1507 mit dem Monogramme; vermuthlich alſo ein abweichendes Vorſtudium zu jenem Holzſchnitte[1]). Wir werden ſomit die Zeichnung zu demſelben auch Dürer zuſprechen müſſen.

Zweifelhaft bleibt die Autorſchaft des Blattes, das an der fünften Stelle des Buches die Abzeichen der von Celtes in Wien begründeten gelehrten Donaugeſellſchaft abbildet, die »Inſignia poëtarum«, den Lorbeerkranz des Celtes, an der Stirnſeite mit dem kaiſerlichen Wappenſchilde geſchmückt, das von einem bekleideten, die Harfe tragenden Apollo und von der gerüſteten Pallas gehalten wird — es ſind kurze gedrungene Figürchen von empfindſamer, weichlicher Körperhaltung — ferner einen Ring, eine Kappe, ein Szepter und das »Sigillum collegii poëtarum Viennae«, das einen Mercurius mit Schlangenstab, Flügelhut und Flügelſchuhen, die Flöte blaſend, und Apollo, bekleidet, mit dem Pfeile nach der Schlange am Boden ſchieſsend, zeigt. Auf den Cultus des Mercur in dem Humaniſtenkreiſe kommen wir noch zurück. Im Ganzen bietet dies Blatt gar keine Anhaltspunkte für die Beſtimmung Dürers als des zeichnenden Künſtlers. An ſiebenter und neunter Stelle erſcheinen dann wieder Abdrücke eines neuen Holzstockes, auf welchem lauter kleinere mythologiſche Figuren ganz äuſserlich neben einander angeordnet ſind, u. z. in einem gröſseren Ovale in der Mitte wieder Apollo mit der Harfe und bekleidet, zwiſchen Mercur, der

1) Vergl. Waagen, Treasures of Art, I, 232.

Vogelfüfse hat, und Pallas in Kriegertracht, darüber Jupiter in Halbfigur auf Wolken, darunter Pegafus; ringsum find in ovalen Einfaffungen die neun Mufen dargeftellt, als Bruftbilder in Zeittracht mit grofsen Kränzen über den theils geflochtenen, theils aufgelöften Haaren. Die witzlofe Anordnung, wohl getreu nach dem gelehrten Recepte, hat nichts mit Dürer gemein; und obwohl die kleinen Figürchen arg verfchnitten find, verrathen fie doch noch die fteife Vorzeichnung, die an die Federfkizzen Hartmann Schedels und an manche Figuren in feiner Weltchronik erinnert.

Die erften Ausgaben diefer Bücher von Celtes find leider fehr felten geworden, fie waren vielleicht auch fchon urfprünglich in kleiner Auflage gedruckt, da der Dichter lange Noth hatte, die Druckkoften aufzubringen. Daher kommt es wohl, dafs die Illuftrationen dazu bisher auch noch keine eingehende Behandlung in der Kunftgefchichte gefunden haben. Die Holzfchnitte mögen unerfreulich fein, aber ihre Entftehung hat doch für die Entwickelung Dürers eine folche Wichtigkeit, dafs ein längeres Verweilen bei denfelben unvermeidlich war. Nachdem hiermit die Aufmerkfamkeit der Forfchung auf diefen Punkt gelenkt worden ift, wird wohl auch für eine nähere Aufklärung des Sachverhaltes die Hilfe von Fachgenoffen, wie auch namentlich die erwünfchte Unterftützung von Literarhiftorikern nicht ausbleiben. So weit ich mir denfelben vorläufig mit Bezug auf Dürers Betheiligung an der Arbeit zufammenreimen kann, wäre er etwa folgender:

Als fich Konrad Celtes im Jahre 1493 in Nürnberg aufhielt, war die Schedel'fche Weltchronik eben im Erfcheinen begriffen. Als Freund Sebald Schreyers, eines der Herausgeber, mochte er fich leicht für die Prachtausgabe begeiftern und den Plan faffen, auch feine von langer Hand vorbereiteten Publicationen auf gleiche Weife ausftatten zu laffen. Selbftverftändlich dachte er dann zunächft an Wolgemut, und diefer wäre der Maler gewefen, für den er noch im felben Jahre Aufträge zu Entwürfen einfandte. Dürer war ja damals noch von Nürnberg abwefend; er kehrte erft im folgenden Jahre 1494 von feiner Wanderfchaft zurück. Von ihm konnte vorerft gar nicht die Rede fein. In der erften illuftrierten Publication des Celtes, in den Werken der Roswitha von 1501 ift daher noch nichts von Dürers Hand; die Holzfchnitte ftammen wohl fammtlich aus Wolgemuts Werkftatt. Inzwifchen lenkte Dürer die Aufmerkfamkeit des humaniftifchen Kreifes auf fich, es ergengen auch an ihn einzelne Beftellungen — vermuthlich durch Pirkheimers Vermittelung; und fo lieferte Dürer die Zeichnungen zu Celtes vor Kaifer Maximilian, zur Philofophie, zu Apollo mit Daphne und zu Apollo auf dem Parnafs, die theils in dem »Buche der Liebe« 1502,

theils im Guntherus Ligurinus 1507 Platz fanden. Dürer ſcheint ſich aber nicht genau genug an die Vorſchriften und Recepte der gelehrten Freunde gehalten zu haben. Selbſt die Philoſophie, vermuthlich ſeine erſte Probe, weicht weſentlich von dem uns durch Hartmann Schedel erhaltenen ſchriftlichen Entwurfe ab. Vollends bei den übrigen Blättern ſuchte Dürer durch Hervorhebung von einer oder zwei Hauptfiguren und durch perſpectiviſche Unterordnung aller anderen maleriſchen Spielraum zu gewinnen. Das ſcheint aber gar nicht nach dem Geſchmacke der Beſteller geweſen zu ſein, deren Ueberſchwang an Ideen und ſinnbildlichen Wechſelbeziehungen dadurch verloren gieng. Dürers Entwürfe mögen ſomit nicht den rechten Anwerth gefunden haben. Schon Apollo und Daphne dürfte Pirkheimer nur aus freien Stücken und auf ſeine Koſten an die Libri Amorum angefügt haben. Anderes mag ganz liegen geblieben ſein, ſo z. B. die ſchöne Federzeichnung im Britiſchen Muſeum, darſtellend Apollo, ganz unbekleidet, in der Rechten einen Stab, in der Linken eine ſtrahlende Sonne haltend. Hinter ihm erſcheint ein Weib in gebückter Stellung und wie geblendet von den Strahlen der Sonne, in welcher APOLLO geſchrieben ſteht und zwar verkehrt, ein Zeichen, daſs die Figur für den Holzſchnitt beſtimmt war [1]).

Dahin ſcheint mir aber auch noch eine andere, ſehr merkwürdige Zeichnung zu gehören, welche C. Ruland in Windſor Caſtle aufgefunden hat. Man ſieht auf derſelben im Vordergrunde drei mythologiſche oder allegoriſche Frauen, die eine kauernd, die andere ſitzend, die dritte liegend. Die letztere nur iſt bekleidet und hat eine Flügelhaube auf dem Kopfe, den ſie in die eine Hand ſtützt, indeſs ſie mit dem Zeigefinger der andern in eine vor ihr ſtehende Schüſſel deutet; vermuthlich wahrſagt ſie aus Milch oder aus Oeltropfen, die auf Waſſer ſchwimmen. Hinter ihr wird ein Korb von antiker Form ſichtbar, aus welchem zwei Amoren, geflügelte Kinder, neugierig hervorgucken; einem dritten ganz vorne rechts iſt eben ein Häschen entwiſcht und verſchwindet in einer Erdhöhlung. Auf einer Bandſchleife an jenem Korbe aber ſteht verkehrt die räthſelhafte Inſchrift: PVPILA AVGVSTA. Im Mittelgrunde ſieht man auf einem kleinen Gewäſſer drei andere Frauen auf einem Delphine ſtehen, ein geſchwelltes Segeltuch emporhaltend, von denen die mittlere, ganz unbekleidete die Hauptperſon zu ſein ſcheint; das kauernde Weib links im Vordergrunde winkt ihnen wie überraſcht mit der Rechten zu. Im Hintergrunde endlich erhebt

1) Vergl. Drawings by old masters in the British Museum. III. The German School. | Pall Mall Gazette 1875. Vol. XXI, P. 460.

ſich auf einer Höhe eine Stadt von einer Burg überragt; es iſt dieſelbe Stadt, welche auf dem Kupferſtiche St. Antonius[1]) von 1519 erſcheint, nur im Gegenſinne und mit einigen Veränderungen in den unteren Bauwerken. Die oberſte Baugruppe begegnet uns auch faſt genau ſo auf dem Roſenkranzfeſte, dem Bilde, das Dürer 1506 in Venedig für die deutſchen Kaufleute malte, und zwar ganz im Hintergrunde, hart neben Dürers eigenem Kopfe, der mit Pirkheimer rechts im Mittelgrunde ſteht. Es iſt keine Frage, daſs wir es mit einer alten Anſicht der Nürnberger Veſte von der Weſtſeite zu thun haben. Manches mag auch willkürlich verändert ſein, das lehrt ſchon der Vergleich der Skizze mit dem Stiche von 1519; zumal ſcheinen die ſpitzen Dächer auf den Thürmen vermieden zu ſein, und es treten flache Zinnen an deren Stelle. Nürnberg ſollte dadurch einen recht alterthümlichen, ſüdlichen, antiken Charakter erhalten. Das Monogramm in der Mitte unten iſt ächt und mit derſelben Feder gemacht wie die Zeichnung; ſeine Form läſst auf die Zeit um 1500 ſchlieſsen. Das verkehrte D darin zeugt dafür, daſs der Entwurf zur Reproduction beſtimmt war. Die Jahreszahl 1516 daneben iſt mit dem Stifte von fremder Hand ſpäter beigefügt, auch jene ſonderbare Inſchrift auf der Bandſchleife ſcheint jünger. Hier ſei noch einer anderen Zeichnung im Muſeum von Oxford gedacht: Ein nacktes Weib liegt auf der Erde, den Kopf in die Hand geſtützt; hinter ihr knieet eine dicke, ältliche nackte Frau, eine Geiſsel ſchwingend. Das Blatt iſt mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1503 bezeichnet und hat ſicher eine mythologiſche Bedeutung, ſo gut wie das zu Windſor Caſtle.

PVPILLA AVGVSTA, die verwaiſte Auguſta! was hat man ſich dabei gedacht? Konrad Celtes kann uns vielleicht darüber Auskunft ertheilen. Seiner poetiſchen Einladung, von Italien nach Deutſchland zu kommen, war Apollo gefolgt[2]). Nürnberg, der neue Muſenſitz, muſste doch auch eine antike Vergangenheit haben. Die Stadt hieſs daher bei den Humaniſten ſtatt Norimberga auch »Urbs Noricorum«; Dürer ſelbſt nannte ſich gern »Noricus«, obwohl Nürnberg von der römiſchen Provinz Noricum weit genug ablag. Celtes aber wuſste genauer Beſcheid. Er war im Beſitze von römiſchen Ortsverzeichniſſen, von dem Itinerarium Kaiſer Antonins, jener topographiſchen Karte, die er in ſeinem Teſtamente an den Augsburger Patrizier Konrad Peutinger vermachte und welche daher unter dem Namen Tabula Peutingeriana berühmt geworden iſt[3]). Dort fand er die römiſche

1) Bartſch 58.

2) Celtes, Ars versificandi 1486, mit der ſchönen ſapphiſchen Ode: Ad Apollinem, ut ab Italis cum lyra ad Germanos veniat.

3) Sie befindet ſich jetzt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Klüpfel a. a. O. II, 164.

Colonie Auguſta Praetoria, die auch von Plinius und Strabo erwähnt wird; eine Stadt im Lande der Salaſſer in Gallia Cisalpina, die man wohl mit Recht an die Stelle des heutigen Aoſta in Piemont verſetzt. Celtes jedoch erwies ſeinen Nürnberger Freunden die Artigkeit, ihrer Stadt dieſen ehrwürdigen Namen beizulegen; ſo in der Beſchreibung Nürnbergs und in dem Panegyricus auf Kaiſer Maximilian, wie in der Widmung der Werke der Roswitha an den Kurfürſten Friedrich den Weiſen von Sachſen, die mit den Worten ſchlieſst: »Vale ex Norimberga Auguſta Praetoria, diverſorio noſtro litterario, aede Bilibaldi Pirckhamer, utriusque linguae et philoſophiae ſtudioſiſſimi«. Daher denn auch die lange unerklärten Buchſtaben A. P., die auf dem Druckerzeichen am Schluſſe der Libri amorum und der Roswitha erſcheinen. Sie ſtehen weiſs auf ſchwarz zu beiden Seiten einer Wetterfahne, die über drei heraldiſchen Bergen aufgepflanzt iſt, und bedeuten nichts anderes als den Druckort: Auguſta Praetoria, recte Nürnberg [1]).

Kehren wir nun mit dem ſo gewonnenen Lichte zu jener Federzeichnung von Dürer zurück, ſo erweiſt ſich dasſelbe allerdings noch als zu ſpärlich, um alle Räthſel der Compoſition zu löſen. So viel aber dürfte daraus doch erhellen, daſs wir es hier mit einer mythologiſch allegoriſchen Verherrlichung Nürnbergs zu thun haben. Vielleicht war der Entwurf für das Titelbild zu Celtes Beſchreibung von Nürnberg beſtimmt und er blieb liegen, indeſs man ſich mit der einfachen Anſicht der Stadt von Wolgemut begnügte. Und erwägen wir, welches Anſehen, welche Verehrung Konrad Celtes im Kreiſe der Nürnberger Humaniſten genoſs und wie er in der That der Erfinder und Vater der »Auguſta Praetoria« war, dann erklärt es ſich wohl, daſs nach ſeinem Tode, der am 4. Februar 1508 zu Wien erfolgte, irgend einer ſeiner Anhänger in Nürnberg die Worte PVPILLA AVGVSTA auf die Zeichnung Dürers ſetzen konnte. Geſchah es gleichzeitig mit der Jahreszahl unten 1516, dann war es ein letzter humaniſtiſcher Klageruf kurz vor dem erſten Wetterleuchten der Reformation.

Dürer aber ſehen wir ſo mitten in der geiſtigen Bewegung ſeiner Zeit ſtehen. Er iſt ergriffen von der volksthümlichen Richtung, welche auf eine Beſſerung der kirchlichen Zuſtände, auf eine Vertiefung des religiöſen Gefühles losgieng, und ebenſo iſt er beeinflusſt von der gelehrten Richtung, die einen Anſchluſs an die Literatur und Weisheit des Alterthums, eine Erweiterung der profanen Kenntniſſe, eine rein menſchliche Charakterbildung anſtrebte. Wie in den erſten Geiſtern

1) Vergl. Klüpfel a. a. O. II, 90.

der Nation kämpfen auch in ihm die humaniſtiſchen und reformatoriſchen Ideen und auf beide nimmt er durch ſeine Kunſtthätigkeit einen mitbeſtimmenden Einfluſs. Wohl gewinnt je nach Stimmung und Umgebung bald die eine, bald die andere Richtung in ihm die Oberhand; und die öffentlichen Verhältniſſe, wie die perſönliche Stellung des Künſtlers brachten es mit ſich, daſs der Höhepunkt ſeiner Bedeutung ſchlieſslich auf dem religiöſen Gebiete lag. Dem war aber eine Vorſchule von bedeutſamen Schwankungen vorangegangen. Die Grundſtimmung tiefer, gemüthswarmer Gläubigkeit hatte er bereits aus dem Vaterhauſe mitgebracht; ſie klang zuerſt in der Begeiſterung aus, mit der er ſeine Apokalypſe ſchuf. Auf ſeiner Wanderſchaft war er aber mit der Natur und mit der italieniſchen Renaiſſance in die nächſte Berührung gekommen. Nach ſeiner Rückkehr ward er daheim immer mehr in jene humaniſtiſchen Kreiſe gezogen, denen ſich auch ſein greiſer Lehrmeiſter Wolgemut angeſchloſſen hatte. Die ideale apokalyptiſche Stimmung ward dadurch allmählig und für einige Jahre von einer realeren übertönt, die in der Natur, in der Antike und in der italieniſchen Renaiſſance nach neuen Halt- und Stützpunkten ſuchte. Auf dieſe letzte Entwickelungsperiode nahm aber auch noch ein Maler Einfluſs, deſſen Würdigung zu dem Verſtändniſſe von Dürers Geſchichte unentbehrlich iſt; es iſt der Venetianer Jacopo dei Barbari.

X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari.

»Des ſehen wir exempel bei der Römer zeyten, da ſie in irem bracht waren; was bei inen gemacht iſt worden der drümer wir noch ſehen, dergleichen von kunſt in vnſern werken yetz wenig erfunden wirdet«.
Dürer.

om hat im Wechſel der Zeiten ſeine weltbeherrſchende Stellung niemals aufgegeben; unter ſtets verändertem Titel erhebt es immer auf's Neue ſeine alten Anſprüche. Indeſs deutſche Meiſter, wie Wolgemut und Dürer, aus den Gewiſſensnöthen ihres Volkes heraus unter dem antiken Rom der Apokalypſe noch das mittelalterliche, päpſtliche verſtehen, ſieht der Italiener in ihm den Glanz alter, längſt begrabener Herrlichkeit wieder erſtehen. Vor ſeinen Augen erhebt ſich die antike Roma wieder aus ihren Trümmern, und wie einſt ihre Legionen, ſendet ſie nun ein Heer von unſichtbaren Geiſtern und von ſichtbaren Formen aus, als wollte ſie ihrer Macht auch dasjenige wieder ſichern, was etwa der kirchlichen Vorherrſchaft zu entſchlüpfen drohte. Sie erſcheint ihren Enkeln wieder in der ſieghaften Geſtalt, in der ſie auf den Münzen der Caeſaren dargeſtellt war: in Helm und Rüſtung ſitzt ſie über Trophäen vor einem Triumphbogen, in der Rechten eine Victoria haltend. So zeigt ſie uns der Kupferſtich eines Venetianers, der nächſt Wolgemut den meiſten unmittelbaren Einfluſs auf Dürers künſtleriſche Entwickelung genommen hat. Es iſt Jacopo de' Barbari [1]), der Proteus unter den italieniſchen Malern des

1) Paſſavant, Peintre-graveur III. 139. hält das unbezeichnete Blatt ganz irrthümlich für eine freie Copie nach der Victoria, B. 23. — Copien darnach mit Veränderungen von Jeronymus Hopfer, Bartſch Nr. 59, und von Giovanni Battiſta del Porto, Paſſavant P. Gr. IV. 150. Nr. 7. Eine beiläufige Reduction des Originals enthält unſere Initiale. Vergl. F. Kenner: Die Roma-Typen, Sitzungsber. d. hiſtor. phil. Klaſſe der Wiener Akademie XXIV, 253.

XV. Jahrhunderts, deſſen ſchwankende Erſcheinung wiederholt die Wege Dürers kreuzt.

Dem Namen nach war Jakob von Haus aus ein Schutzbefohlener der Patrizierfamilie Barbari in Venedig. Im Uebrigen ſind die Nachrichten über ſeine Perſönlichkeit, wie über ſeine Thätigkeit in der Heimath ſo mangelhaft, daſs bis auf die neueſte Zeit ſelbſt ſeine Nationalität in Zweifel gezogen werden konnte [1]). Der Anonymus des Morelli, der ihn Jacomo de Barbarino nennt, erwähnt bereits, er ſei nach Deutſchland und Burgund gegangen und habe die dortige Malweiſe angenommen, und bis jetzt ſind in ganz Italien noch keine Gemälde von ſeiner Hand nachgewieſen worden. Doch befanden ſich deren mehrere im Jahre 1521 im Hauſe des Cardinals Domenico Grimani, für welchen Jan Goſſaert de Mabuſe die Illuſtrierung des berühmten Breviariums beſorgte [2]). Möglich, daſs die ſpätere Bekanntſchaft und Gemeinſchaft beider Meiſter auf ihre Beziehungen zu dem kunſtſinnigen Patriarchen von Venedig zurückzuführen iſt. Vor dem Jahre 1500 kann Jacopo de' Barbari ſeinen Wohnſitz in Venedig nicht für immer aufgegeben haben. Denn in dieſem Jahre erſt wurden die Holzſchnitte ſeines Planes von Venedig daſelbſt vollendet. Die Vorarbeiten zu dieſem Werke hatten drei Jahre in Anſpruch genommen, und die ſechs groſsen Holzſtöcke dazu werden heute noch im Muſeo Correr zu Venedig aufbewahrt. Das Unternehmen gieng von dem Nürnberger Anton Kolb, einem der angeſehenſten Kaufleute der deutſchen Faktorei im Fondaco dei Tedeschi aus. In dem Geſuche nun, mit welchem Kolb im October 1500 das Privilegium der Signoria für die Publication nachſucht, hebt er unter anderen, noch nicht da geweſenen Eigenſchaften derſelben auch die neue Kunſt hervor, Formen von ſolcher Gröſse zu drucken [3]). Ohne Zweifel hatte ſich der Herausgeber die Fortſchritte ſeiner Vaterſtadt in der Holzſchneide- und Druckkunſt zu Nutze gemacht und es waren wohl geübte Leute aus den Werkſtätten Wolgemuts und Koburgers, wenn nicht gar auch Dürers, die er dabei verwendete.

Dies führt uns zunächſt auf den Zuſammenhang Barbaris mit Nürnberg, der ein ſo inniger geweſen ſein muſs, daſs die Tradition den venetianiſchen Meiſter früh ſchon unter dem Namen Jakob Walch (d. i. der Wälſche oder Italiener) zu den Nürnberger Künſtlern gerechnet hat. In deren Reihe führt ihn bereits Neudörffer in ſeinen Nachrichten unmittelbar vor Dürer auf. Er ſah ſelbſt von ihm bloſs

1) E. Harzen: Jacob de Barbary, Archiv für zeichn. Künſte I, S. 210. Dagegen H. Grimm, Ueber Künſtler II, 141.

2) Dürers Briefe, 223—24.

3) Cicogna, Iscrizioni Veneziane IV. 647 u. 699 ff.

zwei Bilder, darunter das Bildnifs des Baumeiſters Hans Behaim † 1538. Irrigerweiſe läſst er ihn bereits 1500 ſterben und fügt bei, Hans von Kulmbach, der Zeitgenoſſe und nachmalige Gehilfe Dürers, ſei ſein Lehrjunge geweſen. Das alles deutet wieder auf einen frühzeitigen Aufenthalt Barbaris in Nürnberg hin, der ſchon vor das Jahr 1500 fallen muſs. Später finden wir Jakob in den Dienſten des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund, für den er in Gemeinſchaft mit Mabuſe arbeitet. Sie ſind beauftragt, zuſammen das Schloſs des Grafen, Zuytborch, mit Malereien zu ſchmücken, und werden dafür von deſſen Biographen Noviomagus [1]) als die Zeuxis und Apelles ihres Zeitalters geprieſen. Seit dem Jahre 1510 erſcheint Barbari endlich in den Dienſten der Erzherzogin Margarethe, der Regentin der Niederlande, als »valet de chambre et peintre attaché à la princesse«. In demſelben Jahre unterzeichnet er eine Empfangsbeſtätigung in italieniſcher Sprache an den Schatzmeiſter der Erzherzogin: »Jacobus de Barbaris« mit dem Caduceus. Wie beliebt er bei ſeiner Herrin war, erſehen wir daraus, daſs ſie ihm am 1. März 1511 »in Anbetracht der angenehmen und fortgeſetzten Dienſte, welche unſer vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari zuvor als Maler und ſonſt uns geleiſtet hat, in Rückſicht auf ſeine Gebrechlichkeit wie ſein Alter und damit er beſſer leben könne und für den Reſt ſeiner Tage unſerem Dienſte erhalten bleibe«, eine jährliche Penſion von hundert Livres verleiht. Bereits im Juli 1516 wird er als verſtorben erwähnt [2]).

Jene groſse Anſicht von Venedig ſcheint zur Begründung ſeines Ruhmes weſentlich beigetragen zu haben. Oben in der Mitte des Blattes hatte er in einer Wolkenglorie Mercur mit dem Schlangenſtabe angebracht und mit der Inſchrift: MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO (sic!) VENETIE. MD. Das Attribut des Schutzgottes ſeiner Vaterſtadt diente ihm meiſt auch zur Bezeichnung ſeiner Kupferſtiche und Gemälde. Namentlich in der Fremde wollte er ſich wohl damit ausdrücklich als Venetianer bekennen; und daher auch ſein in der Kupferſtichkunde gebräuchlicher Beinamen des Meiſters mit dem Merkurſtabe (maître au Caducée).

Venedig ſcheint Barbari bald nach der Vollendung ſeiner Anſicht

---

1) Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi, Ep. Ultraj. bei Freher, Rerum Germ. SS. III, 184.

2) Im Inventare der Erzherzogin von 1515—16 erſcheinen erſt 11, dann 5, dann 7 Kupferplatten, »bonnes pour imprimer sur papier«, geſtochen vom ſeligen J. d. B., »peintre exquis de differents miſtères« — die letzten 7 »mis dans une logette de bois«. L. de Laborde, Inventaire de Marguerite d'Autriche S. 25. E. Galichon, Gazette des Beaux-Arts XI, 311 u. 445, u. II. Periode VIII, 223.

für immer verlaſſen zu haben. Daſs er im Jahre 1506 nicht dort war, wiſſen wir aus Dürers zweitem Venetianiſchen Briefe an Pirkheimer, in dem es heifst: »Auch laſſe ich Euch wiſſen, daſs viel beſſere Maler hier ſind, als da draufsen [1]) Meiſter Jakob iſt; aber Anton Kolb ſchwüre einen Eid, es lebte kein beſſerer Maler auf Erden, als Jakob. Die Anderen ſpotten ſeiner und ſagen: wäre er gut, ſo bliebe er hier«. Bemerkenswerth an dieſer Briefſtelle iſt zunächſt das nähere Intereſſe, welches Dürer nicht nur an Barbari an den Tag legt, ſondern auch bei Pirkheimern vorausſetzt; ſodann aber auch ein gewiſſer Antagonismus Dürers, der aus den Worten ſpricht, zumal er unmittelbar zuvor hervorgehoben hat, daſs ihm das, was ihm vor eilf Jahren ſo wohl gefallen hätte, jetzt nicht mehr zuſage. Daſs Barbari damals in Nürnberg wohlbekannt und ſehr beliebt geweſen ſei, dafür beſitzen wir noch ein anderes Anzeichen.

In der bereits oben erwähnten, im Jahre 1504 eingebundenen Handſchrift Dr. Hartmann Schedels auf der Münchener Bibliothek, finden wir nämlich eine Reihe von Kupferſtichen Jacopos, und faſt ausſchlieſslich dieſe, ſchon urſprünglich eingeklebt. Auffallend iſt dabei, daſs auch der wichtigſte Gewährsmann Schedels, Cyriacus von Ancona eine ganz beſondere Vorliebe für Mercurius hat und von dieſem ſtets mit ſalbungsvoller Verehrung ſpricht. Der Gott erſcheint ihm im Traume, ſein Tag, der Mittwoch, gilt ihm als beſonders glückbringend und heilig; und daſs er ihn als eine Art von Schutzheiligen betrachtet, zeigt ein ſeltſames Gebet in ſeinem Tagebuche an den »hehren Mercurius, den Vater aller Künſte des Geiſtes und Talentes, wie auch der Wohlredenheit, den beſten Führer auf Weg und Steg« u. ſ. w. In demſelben Codex findet ſich denn auch eine merkwürdige Abbildung des »Hermes Mercurius« von der Hand Schedels, die offenbar aus Cyriacus geſchöpft iſt. Trotz der ſchwachen Zeichnung erkennt man noch den ſpitzbärtigen Mercur mit Flügelhut, Flügelſchuhen und Schlangenſtab, in ſchreitender Haltung, wie ihn die archaiſche Kunſt der Griechen zu bilden pflegte [2]).

Sehr richtig erkannte Springer den Zuſammenhang dieſer Schedel'ſchen Skizze mit einer ziemlich frühen colorierten Federzeichnung Dürers in der Ambraſer Sammlung zu Wien. Gegenſtand derſelben iſt die wunderliche Allegorie des von Pirkheimer ja ſo ſehr verehrten

1) D. i. fuori, aufserhalb Italiens.

2) Dabei auf Fol. 38 die Anrufung: »Artium mentis, ingenii, facundiaeque pater, alme Mercur, viarum itinerumque optime dux«. Vergl. O. Jahn: Aus der Alterthumswiſſenſchaft, S. 346 ff. A. Springer, Vorbilder von zwei Dürer'ſchen Handzeichnungen in der Ambraſer Sammlung; Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion VII, 80.

Lucian, nach welcher der galliſche Herakles, der eigentlich gleichbedeutend ſei mit dem Hermes der Griechen, durch eine aus ſeinem Munde gehende und in die Ohren der Zuhörer dringende goldene Kette die Menſchen feſſele und unwiderſtehlich nach ſich ziehe — ein Sinnbild ſeiner Beredſamkeit. Dürer hat nun den Charakter und die Stellung jener Schedel'ſchen Figur faſt völlig beibehalten, nur wendet Mercur, in den Wolken ſchwebend, den Kopf ſchreiend nach rückwärts zu der an ſeine Zunge gefeſſelten Gruppe, beſtehend aus einem Weibe, einem Krieger, einem Gelehrten und einem Bürger. Mancherlei in dieſer Zeichnung Dürers, z. B. der Profilkopf der zuletzt genannten äuſſerſten Figur erinnert an die Formgebung Jacopo de' Barbaris. In der linken Ecke oben iſt ſodann mit zierlichen griechiſchen Uncialen, wenn auch nicht ganz correct, eine Reihe von Beinamen des Mercur angeſchrieben, die ſich ziemlich ebenſo bei dem im Jahre 1505 zuerſt gedruckten mythologiſchen Tractate des Cornutus, finden [1]). Zu derſelben Zeit und unter den gleichen Einflüſſen entſtand noch eine andere colorierte Federzeichnung Dürers im Kunſtbuche der Ambraſer Sammlung: Arion auf dem Rücken des Delphines liegend und deſſen Leib mit den Beinen umklammernd [2]). Auch zu dieſem Gegenſtande findet ſich ein kleiner, ganz einfacher Entwurf mit der Feder, und offenbar von Schedels Hand gezeichnet in jenem Codex; desgleichen eine Skizze von Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und Centaurenkämpfe, ſtark verzeichnet, offenbar ein miſslungener Verſuch nach einem antiken Relief. Hartmann Schedel war ſomit ganz der geeignete Mann, um die Aufträge des Celtes zur Illuſtrierung ſeiner Bücher zu beſorgen.

Auch mit Barbari ſcheint Schedel allem nach befreundet geweſen zu ſein. Deſſen längerer Aufenthalt in Nürnberg mag zur Feſtigung dieſer perſönlichen Verhältniſſe beigetragen haben. Ob alle und welche von den heute noch in deutſchen Sammlungen vorhandenen Gemälden Jakobs damals entſtanden ſein mögen, läſst ſich bisher nicht beſtimmen. Die Zeitfolge ſeiner Werke iſt noch weniger bekannt, als dieſe ſelbſt, da bloſs das merkwürdige, miniaturartig ausgeführte Stillleben in der Augsburger Galerie nebſt dem vollen Namen

---

1) Ein ſpäterer Holzſchnitt nach dieſer Zeichnung auf dem Titel von: Apianus u. Amantius, Inſcriptiones sacrosanctae vetuſtatis, Ingolſtadt 1534. Eine täuſchende Copie nach der Zeichnung im Britiſchen Muſeum; Hausmann a. a. O. 112, Nr. 152.

2) Mit der Unterſchrift: Pisce super curvo vectus cantabat Orion. Geſtochen bei O. Jahn a. a. O. Beſchrieben von Freih. v. Sacken, Mittheil. d. k. k. Centralcommiſſion VIII, 123. Eine ganz ähnliche Zeichnung mit der Jahreszahl 1519 befindet ſich in der Kunſthalle zu Hamburg, vermuthlich Copie.

auch die Jahreszahl 1504 trägt. Doch bietet es immerhin einen Anhaltspunkt, dafs das monogrammierte Bruftbild des Heilandes im Weimarer Mufeum aus dem berühmten Praun'fchen Cabinet von Nürnberg herftammt. Einen ähnlichen Chriftuskopf, ebenfalls figniert, befitzt Herr Friedrich Lippmann in Wien. Ein drittes Stück der Art, der Heiland mit fegnender Handbewegung in demfelben rofenrothen Gewande, befindet fich unter dem Namen Lucas von Leyden in der Dresdener Galerie [1]), desgleichen die halben Figuren der Heiligen Katharina und Barbara, die weniger gut erhalten find [2]). Die beiden letzteren fcheinen den Seitenflügeln eines Altarfchreines angehört zu haben, was fchon auf ihre Entftehung in Deutfchland hindeutet. Wie in feinen Kupfern verbindet Barbari auch in feinen Gemälden ein gewiffes Losgehen auf fchlichte Naturwahrheit mit ungewöhnlicher Zierlichkeit der Linien und einer bis an's Wehmüthige ftreifenden Weichheit der Formen. Eigenthümlich ift an feinen Chriftusköpfen der, vielleicht antiken Sculpturen nachgeahmte, halbgeöffnete Mund, und ein kleiner Fehler in der Augenftellung, dem fogenannten falfchen Blicke ähnlich; fie erhalten dadurch einen Ausdruck von Senfation und Verzückung. Die Malweife ift im Grunde hell und ungemein dünn und flüffig in den Lafuren, die daher auch vielfach abgerieben find. Zwei fehr charakteriftifche feine Federzeichnungen Barbaris, mythologifche Gruppen, bewahrt das Dresdener Kupferftichcabinet unter dem Namen des Lorenzo di Credi [3]).

Das Auftreten eines fo eigenthümlichen fremden Meifters, der fich wohl des Schutzes der gelehrten Rathsherren erfreute, mufs auf die jungen Maler Nürnbergs einen grofsen Eindruck gemacht haben. Hans Kulmbach hat feine Lehre in Formen und Technik nie ganz verläugnet. Auch Hans Baldung Grien dürfte damals durch Nürnberg gekommen fein und den Einflufs Barbaris erfahren haben, wenn mich gewiffe Eigenheiten feiner frühen Bilder nicht täufchen. Am wichtigften aber ift für die Kunftgefchichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abftofsung auf den Bildungsgang Dürers ausgeübt hat.

Dafs Dürer frühzeitig mit Barbari in die nächfte Berührung kam, brauchen wir nicht mehr blofs aus feinen Werken zu erschliefsen, feitdem uns die Worte bekannt find, mit denen er felbft über feinen früheften Verkehr mit dem venetianifchen Meifter berichtet. In einer

1) Nr. 1804.
2) Nr. 1795 u. 1796.
3) Die eine derfelben, eine Tritonenentführung, Facfimile in Holzfchnitt abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts 1873, VIII, 226.

ſpäter verworfenen Faſſung ſeiner Einleitung zur »Proportionslehre« ſagt Dürer nämlich, er habe niemand gefunden »der da etwas beſchrieben hätte von menſchlicher Maſs zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter lieblicher Maler! Der wies mir — ſo fährt er fort — Mann und Weib, die er aus der Maſs gemacht hatte, ſo daſs ich in dieſer Zeit lieber ſehen wollte, was ſeine Meinung geweſen wäre, denn ein neu' Königreich. Und wenn ich's hätte, ſo wollte ich's ihm zu Ehren in Druck bringen gemeinem Nutzen zu gute. Aber ich war zu derſelben Zeit noch jung und hatte nie von ſolchen Dingen gehört. Doch die Kunſt ward mir gar lieb und ich ſetzte mir in den Sinn, wie man ſolche Dinge könnte zu Wege bringen. Denn mir wollte dieser zuvorgemeldete Jacobus ſeinen Grund nicht klärlich anzeigen, das merkte ich ihm wohl an. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beſchreibt ein wenig von der Gliedermaſs eines Mannes. Von oder aus den zweien oben genannten Männern alſo habe ich meinen Anfang genommen und habe darnach meinem Vorsatze gemäſs gesucht von Tag zu Tag« [1]).

In welches Jahr diese erste Begegnung mit Barbari zu verſetzen ſei, läſst ſich aus der Bemerkung Dürers, daſs er damals noch jung geweſen ſei und nie von Proportionslehre gehört hätte, nicht genau beſtimmen. Daſs Meiſter Jakob schon vor dem Jahre 1498 einmal in Nürnberg geweſen ſei, iſt eben ſo wahrſcheinlich, als es möglich ist, daſs Dürer auf ſeiner Wanderſchaft im Jahre 1494 ihn in Venedig kennen gelernt und vielleicht dort in ſeiner Werkſtatt Arbeit gefunden hätte. Nachweiſen können wir die Einwirkung jenes perſönlichen Verkehres auf Dürer erſt ſeit dem Jahre 1500, aus welchem Jahre sich bereits eine datierte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Britischen Muſeum zu London vorfindet [2]); und in den darauf folgenden Jahren laſſen ſich in Dürers Werken die Spuren dieſes Einfluſſes wie auch der in ihm erwachenden Gegenſtrömung deutlich verfolgen.

Es iſt bezeichnend für Dürers Geiſtesart, daſs ihm das Schaffen des Italieners aus unmittelbaren Eingebungen, nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und ſomit vorgefaſsten Formenvorſtellungen völlig unverſtändlich iſt. Indeſs der Südländer ſein Ziel wie im Fluge erreicht, will ſich der Deutſche auch Rechenſchaft geben

1) v. Zahn, Dürer-Handſchriften des Britiſchen Muſeums, Jahrb. f. Kunſtw. I, 14.

2) Waagen, Treaſures of Art, I, 233. Hausmann, S. 112. Nr. 158. Umriſs einer weiblichen Figur mit eingetheiltem Zirkel vom Jahre 1500. Der Grund iſt grün ſchraffiert; auf der Rückſeite dieſelbe Figur mit Eintheilungen. Auf einem Blatt in klein Folio daneben ſteht eine Erklärung in 44 Zeilen von Dürers Hand.

über den zurückgelegten Weg. Es iſt der deutſche Hang zur Gründlichkeit, zur Forſchung, zur Abſtraction, der in Dürer frühzeitig lebendig iſt, und der ihn verhindert, irgend einer Richtung dauernd zu folgen, deren Principien er ſich nicht klar machen kann.

Nach den von Barbari geſchaffenen Geſtalten zu ſchlieſsen, war dieſer, ſo wenig wie je ein anderer Künſtler im Beſitze eines fertigen Kanons der menſchlichen Körpermaſse. Mochte er auch in dieſer Beziehung ein geheimnisvolles Wiſſen dem jungen Dürer gegenüber zur Schau tragen, ſo zeigt doch die tiefe Verſchiedenheit ſeiner Proportionen, daſs er die nackten Figuren keineswegs nach allgemeinen theoretiſchen Formeln conſtruierte. Vielmehr ringt in ihm, wie in der ganzen damaligen Kunſt, der Gegenſatz zwiſchen Naturnachahmung und überlieferten Stilformen, ohne daſs eine der Richtungen zu entſchiedenem Siege gelangt oder beide in einander verſchmelzen. Seine Werke, insbeſondere ſeine dreiſsig bisher beſchriebenen Kupferſtiche, berichten uns von einem urſprünglichen Herkommen aus der Schule Mantegnas mit jener Erweichung und Verfeinerung der Formen in der Richtung der Bellini, welche den Stadt-Venetianer kennzeichnet. Daher auch die Armuth an Erfindung, das Genügen an Einzelfiguren oder ganz einfachen Compositionen ohne beſondere Ausführung der Hintergründe. Die realiſtiſchen Elemente, die zugleich im Weſen der venetianiſchen Malerei liegen, erhielten bei Barbari noch ganz beſondere Nahrung durch ſeinen längeren Aufenthalt im Norden. Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindſamkeit, die ihm ganz eigenthümlich ſind und ihn namentlich von allen ſeinen Landsleuten unterſcheiden, lieſsen die verwandten Tendenzen der germaniſchen Kunſt um ſo mächtiger auf ihn wirken. Und wie ihn deren Grundſtimmung anheimelte, ſo folgte er ihr auch in der Anwendung der äuſseren Mittel und bildete ſeine verfeinerte Technik nach ihren Vorbildern. In ſeinem Plane von Venedig bemächtigte er ſich, der erſte unter den Italienern, der Fortſchritte der deutſchen Holzſchneidekunſt. Auch in ſeinen Kupferſtichen bediente er sich keineswegs des kräftigen ſtrammen Vortrages mit den kurzen ſchrägen Strichlagen, wie ihn Mantegna in Oberitalien begründet hatte, er knüpfte vielmehr an die durchſichtige, feine und ſpitzige Stichweiſe der deutſchen Meiſter ſeit Schongauer an. Und ebenſo zeigen ſeine kleinen Tafelgemälde nichts von einer breiteren italieniſchen Behandlung. Bei beſtimmter klarer Färbung iſt die Ausführung äuſserſt fein, flüſſig und zart laſierend. Möglicherweiſe hat Barbari die Vortheile der Oelmalerei und die intenſivere Handhabung derſelben im Kleinen durch den Einfluſs des Antonello da Meſſina frühzeitig in Venedig

kennen gelernt; die volle Ausbildung ſeiner Feinmalerei aber dürfte er doch erſt ſeiner Einbürgerung in Deutſchland und Flandern verdanken.

Es kann kein Zufall ſein, daſs Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einfluſſe Jacopo de' Barbaris ſteht, ſich einer ſorgfältigen, faſt miniaturartigen Pinſelführung befleiſsigte, und zwar nicht bloſs in Aquarell- und Temperaſtudien nach der Natur, ſondern auch in Oelgemälden. Ich erwähne von erſteren einen lebensgroſsen Hirſchkopf von 1504, vom tödtlichen Pfeile unterhalb des Auges getroffen, das ſichtbare linke Auge gebrochen, ſehr zierlich und ſcharf mit der Pinſelſpitze in Waſſerfarben auf Papier gemalt, jetzt ſehr abgeblaſst, aus der Sammlung des Abbé de Marolles auf der Pariſer Bibliothek; dann im Berliner Muſeum den Flügel einer Elſter oder Dohle mit der Jahreszahl 1500 von unten geſehen, auf Pergament ſorgfältig zum Theile mittelſt Gold ausgeführt, nur ziemlich beſchädigt, aus den Sammlungen Crozat und Mariette; den mächtigen kriechenden Hirſchſchröter vom Jahre 1505 auf's Feinſte gemalt im Beſitze von C. S. Bale in London; endlich in der Albertina zu Wien: den ſo oft copierten und nachgeahmten Haſen mit dem unglaublich gutgetroffenen Pelzwerk vom Jahre 1502; das junge Thier ſitzt zuſammengeduckt mit aufgerichteten Ohren und furchtſam ſchnuppernd da, vermuthlich auf dem Tiſche des Meiſters, denn man ſieht ganz deutlich die Fenſterkreuze im Auge des gefangenen Feldhäschens ſich ſpiegeln [1]); dann das Raſenſtück, eine Gruppe von grünen Kräutern von 1503 mit botaniſcher Genauigkeit in Naturgröſse und wie in der Froschperſpective wiedergegeben, beide in Waſſerfarben auf Papier; endlich dürfte auch das kleine Veilchenbouquet auf Pergament in dieſelbe Zeit gehören, dem zur völligen Wirklichkeit nichts als der Duft zu fehlen ſcheint. Dieſe Feinmalereien erinnern nothwendig an die todten Rebhühner und den eiſernen Fechthandſchuh auf weiſsem Grunde von Barbari in der Galerie zu Augsburg von 1504; wohl das älteſte aller Stillleben.

Unter den Gemälden Dürers zeigt gerade die kleine ſäugende Maria von 1503 in der kaiſerlichen Galerie in Wien deutliche Spuren von Barbaris Einfluſs, in den verzwickten Augen und Mundwinkeln, der gezierten Kopfhaltung, in den breiten Lichtern, der hellen Behandlung des Fleiſches, die ſtark gegen den ſchwarzen Hintergrund

1) Die vielen Nachahmungen dieſes Häschens in verſchiedenen Sammlungen, zu Dresden (ein Kaninchen), Berlin, Weimar, Rom (Pal. Corsini) und ſonſt im Privatbeſitze haben nichts mit Dürer gemein. Eine Copie in Grünlings Sammlung trug das Zeichen Hans Hofmanns: Hh 1582. Heller a. a. O. 131. Man gieng nachgerade ſo weit, jeden in Miniatur oder Aquarell ausgeführten Haſen Dürern zuzuſchreiben.

absticht. Noch beſtimmter vergleicht ſich ein unvollendeter Salvator mundi mit einer gläſernen Weltkugel in der Linken mehreren, den gleichen Gegenſtand darſtellenden Bildern von Barbari. Die Skizze ſtammt aus der Imhoff'ſchen Kunſtkammer und iſt aus dem Beſitze des Malers F. R. Reichardt in München an Alexander Poſonyi in Wien gelangt. Mit Unrecht ward dieſelbe für das letzte Werk Dürers ausgegeben, an deſſen Vollendung ihn der Tod verhindert hätte [1]). Vielmehr läſst der weiche Typus, die empfindſame Haltung, Augen und Mund, der lackrothe Mantel und was ſonſt von Zeichnung und Farbe daran erhalten iſt, nur auf die Zeit ſchlieſsen, in welcher die Einwirkung Barbaris auf Dürer in ihrem Höhepunkte angelangt war; ja wären nicht einige ſchärfere Faltenbrüche rechts und die ausgeführte Lockenpartie links, man könnte an Barbari ſelbſt denken. So aber kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild den denkwürdigen Moment in Dürers Entwickelung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, ſich vielmehr zum Widerſpruch gegen deſſen Art angeregt fand. Das gleiche Schickſal theilten zwei kleine Flügelbilder mit S. Onuphrius und S. Johann dem Täufer, etwa $^1/_4$ lebensgroſs in Landſchaften ſtehend. Bloſs unterzeichnet und untermalt, gelangten die beiden, ſorgfältig und zierlich angelegten Seitenſtücke aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg durch Senator Klugkiſt in die Kunſthalle von Bremen. Nach Heller führten ſie die ganz zutreffende Jahreszahl 1504 [2]). S. Onuphrius mit grauem Haar und Bart und bloſs von einem Schamtuche bedeckt iſt rechtshin gewandt, einen Fuſs auf den andern ſetzend und mit beiden Händen auf einen langen Stab geſtützt. Der Täufer ſteht, von vorne geſehen und herausblickend, in etwas geſchwungener Haltung, in der Linken ein groſses Buch, mit der Rechten auf das Lamm zu ſeinen Füſsen deutend; ſein Haar und Bart ſind ſtraff und gelblich wie der ihn umhüllende Pelz. Die nackten Formen ſind voll und gut gezeichnet, die Hände und Füſse groſs, die Naſen lang und ſpitz. Die Anlage der Landſchaft entſpricht der Art Wolgemuts und der früheren Stiche von Dürer.

1) Schon in den Verzeichniſſen Wilibald Imhoffs d. Ae. ſeit 1573 aufgeführt als: »Der Saluator ſo Albrecht Dürer nit gar ausgemachtt hat koſt mich Selbſt 30 fl.«; auch mit der Bemerkung: »das letzte Stück, ſo er gemacht hat». v. Eye, Dürer S. 455, Ueberſichtstafel Nr. 2 und Anhang S. 532. J. Sighart, Geſchichte der bild. Künſte in Bayern, München 1862, S. 626, mit einem Holzſchnitte. Die Tafel H. Meter miſſt 0,57, Br. 0,47, hatte ſich im Imhoff'ſchen Hauſe bis auf deſſen Vererbung an die Haller erhalten.

2) Heller a. a. O. S. 227. Auf Holz, H. Meter 0,58, Br. 0,2. Der unvollendete Zuſtand der Täfelchen macht zwar einen ungünſtigen Eindruck, iſt aber durch die völlig bloſs liegenden Vorarbeiten ſehr lehrreich. Die Jahreszahl daran habe ich nicht geſehen.

Auffallend iſt die Verwandtſchaft der beiden Figuren mit einem wohl nahezu gleichzeitigen Holzſchnitte von Dürer, der dieſelben Heiligen darſtellt und nicht Johann den Täufer und Hieronymus, wie man bisher annahm [1]). Auf dieſem ſteht Johannes links, hat krauſes Haar und Bart; ſeine jenem Flügelbilde ähnliche geſpreizte Stellung erinnert ſehr lebhaft an die Coloſſalfigur des Heiligen auf dem Schwabacher Altare von Wolgemut [2]). Der andere Greis aber mit dem groſsen Buche in den Händen iſt durch das Ranken- und Blattwerk, das er unter dem Mantel auf dem bloſsen Leibe trägt, wie auch durch das Fehlen des Cardinalshutes und des Löwen ſicher als der ägyptiſche Einſiedler St. Onuphrius gekennzeichnet, der ſich den Täufer zum Muſter nahm. Die etwas langen Körperverhältniſſe dürften auf Rechnung von Barbaris Einfluſs fallen. Dasſelbe gilt von den Figuren des Holzſchnittes, auf welchem Papſt Gregor der Groſse zwiſchen den Märtyrern Stephanus und Laurentius dargeſtellt iſt [3]). Die Blätter gehören zu einer Reihe von Holzſchnitten mittlerer Gröſse, auf deren Herſtellung weder in der Zeichnung noch im Schnitt jene Sorgfalt verwendet wurde, wie auf die Apokalypſe und die erſten groſsen Formſchnitte. Der Meiſter ſetzt weniger Ehrgeiz in deren Gelingen; ſie ſollten wohl mehr nur den Bedürfniſſen des Marktes dienen. Deshalb auch ſtellen ſie meiſt einzelne oder mehrere Heiligenfiguren zuſammen dar, ſo wie es gewiſſe Kirchenfeſte oder Gnadenorte eben erheiſchten. Die Mehrzahl derſelben entſpricht wohl jener Sorte, welche Dürer nach ſeinem niederländiſchen Tagebuche als »Stücke des ſchlechten Holzwerks« verkaufte [4]).

Solche mittelmäſsige Holzſchnitte ſind zunächſt: der ſteife St. Georg auf dem ſpringenden Pferde, mit ſeinem Speere den Drachen tödtend [5]). Das Pferd iſt zwar leichter aber nicht beſſer gezeichnet als das des Euſtachius; die Art, wie es ſich als weiſse Silhouette vom ſchwarzen Grunde abhebt, erſcheint für den Holzſchnitt fremdartig und wie eine Beirrung durch die Tendenz des Kupferſtiches. Viel beſſer gezeichnet war die heilige Familie mit den zwei Engeln in der Halle [6]); dafür iſt ſie aber mit wenig Geſchick und Sorgfalt geſchnitten. Gefällig und gut conſtruiert iſt das romaniſche Gewölbe, deſſen Bogenöffnung im Hintergrunde durch eine Säule entzwei getheilt wird, ein Motiv, welches auch die italieniſche Renaiſſance mit Vorliebe beibehielt. In

1) Bartſch 112; Heller 1869; Retberg 58.
2) Siehe oben S. 65.
3) Bartſch 108; Heller 1876; Retberg 123. Dagegen iſt Bartſch 109, St. Stephan zwiſchen zwei Biſchöfen, Dürern mit Recht abgeſprochen; Retberg A. 11.
4) z. B. Dürers Briefe etc. 103; Campe Reliquien 106.
5) Bartſch 111; Heller 1832; Retberg 86.
6) Bartſch 100; Heller 1806; Retberg 61.

den Zwickeln, welche der Rundbogen oben an dem Blatte frei läfst, find in liegender Stellung Adam und Eva angebracht — letztere mit offenbarer Anlehnung an die Amymone des Kupferftiches. Schwächer und ganz von der hergebrachten Art folcher Andachtsbildchen ift der heilige Chriftoph mit den Vögeln in der Luft, deren zwei mit einander kämpfen [1]). Das Gleiche gilt von dem heiligen Franz von Affifi, der in einer baumreichen Landfchaft die Wundmale empfängt [2]). Origineller ift die Darftellung der beiden heiligen Einfiedler Antonius und Paulus, die am Waldesrande fitzen. Der letztere ift bei erfterem zu Befuch, und der Rabe, welcher jenem täglich das Brod zu bringen pflegte, kömmt diesmal mit einem in zwei Theile gefpaltenem Brode herangeflogen, darüber denn Paulus in fromme Verwunderung ausbricht [3]). Ebenfalls gut gedacht, lieblich angeordnet, aber fchwächer ausgeführt ift die heilige Familie mit den fünf Engeln [4]). Endlich die drei heiligen Bifchöfe Nicolaus, Udalrich und Erasmus in einer Halle, kürzere würdige Geftalten mit guter Drapierung der Ornate [5]). Die Entftehung aller diefer hier genannten Holzfchnitte dürfte nicht zu weit vor das Jahr 1504, keineswegs aber fpäter zu fetzen fein. Sei fallen offenbar in eine Zeit, da Dürers Aufmerkfamkeit ganz von der Vollendung feiner Kupferftich- und Maltechnik in Anfpruch genommen war.

Im Jahre 1504 vollendete Dürer das erfte gröfsere Tafelgemälde, deffen gute Erhaltung uns lehrt, dafs er es ganz mit eigener Hand und forgfaltig bis in die kleinfte Einzelnheit ausgeführt hat. Es ift die Anbetung der heil. drei Könige in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Wie die feligfte deutfche Mutter fitzt Maria links mit dem reizend naiven Kindlein auf ihren Knien; tief erregt und mit den verfchiedenften Gefühlen nahen ihm die drei prächtig gekleideten, goldftrahlenden Weifen aus dem Morgenlande, und die ganze Creatur ringsum fcheint ihre feierliche Stimmung zu theilen, bis herab zu den Blumen und Kräutern und zu dem grofsen Hirfchkäfer mit den zwei weifsen Schmetterlingen, die noch in Wolgemuts Art angebracht find. Das fonnige Grün an Bufch und Bergen hebt die Gruppe beffer heraus, als es Heiligenfcheine vermöchten. Die hellblonde Madonna, ganz in Blau mit weifsem Schleier, erinnert ftark an jene im Paumgärtner'fchen Altare. Luft- und Linienperfpective find noch mangel-

1) Bartfch 104; Heller 1823; Retberg 56.
2) Bartfch 110; Heller 1829; Retberg 57.
3) Bartfch 107; Heller 1867; Retberg 59.
4) Bartfch 99; Heller 1991; Retberg 89. Es find genau gezählt wirklich fünf Engel zu unterfcheiden. Die Federzeichnung einer Madonna bei Pofonyi-Hullot, Nr. 327 ist eine täufchende Copie nach diefem Holzfchnitte.
5) Bartfch 118; Heller 1874; Retberg 122.

haft; die techniſche Behandlung aber bereits ſo vollendet wie in Dürers beſten, ſpäteren Bildern. Bei ſcharfen Umriſſen ſind die Farben ſehr flüſſig, ſicher in Tempera aufgetragen und mit Oel laſiert; die Stimmung iſt ungemein lebhaft, hell und klar. Wenn dem ſo iſt, daſs Barbaris Feinmalerei Dürer zu dieſer zarten, ſorgfältigen Ausführung herausgefordert hat, dann hat er jenen in Form und Gehalt nicht nur, ſondern auch in der Gediegenheit ſeiner Technik weit übertroffen. Dieſe Technik iſt allerdings eine nordiſche, ſo wie auch die Farbenharmonie, welche Dürer hier annimmt und nicht ſo bald wieder aufgiebt. Wir dürfen aber nicht vergeſſen, daſs dieſe Technik an ſich in einem zwar graduellen, nicht aber principiellen Gegenſatze zu derjenigen ſteht, welche Giovanni Bellini übte; nach deſſen unvollendetem Gemälde in den Uffizien: ebenfalls Vorzeichnung mit Stift oder Pinſel, Untermalung mit Tempera und wiederholte Laſierung mit Oel. Die Gelegenheit zur Hingabe an dieſes ſein erſtes Meiſterwerk der Malerei verdankte Dürer, wie es ſcheint, wieder einem Auftrage des Kurfürſten Friedrich von Sachſen. Als Geſchenk Chriſtian II. kam dasſelbe 1603 an Kaiſer Rudolph II. und aus der kaiſerlichen Galerie im vorigen Jahrhundert nach Florenz, im Austauſch für die Darſtellung im Tempel von Fra Bartolommeo. Als ein Juwel deutſcher Kunſt glänzt es gegenwärtig auch in der hochanſehnlichen Verſammlung, die ſich dort in der Tribuna zuſammenfindet [1]).

Waagen [2]) meint, die Landſchaft des Hintergrundes gleiche ganz der auf dem berühmten Kupferſtiche des heiligen Euſtachius, deſſen Zeit hierdurch annähernd beſtimmt werde. Obwohl nun jene Begründung nicht zutrifft — die beiden Landſchaften haben bloſs eine allgemeine ſehr entfernte Aehnlichkeit mit einander — ſo iſt doch die Folgerung aus einer richtigen Empfindung geſchöpft. St. Euſtachius [3]) zeigt als Kupferſtich dieſelben künſtleriſchen Qualitäten, wie die Anbetung der heil. drei Könige als Gemälde. Erfindung und Anordnung werden durch die Feinheit der Technik, durch die liebevolle Ausführung der zerſtreuten Einzelnheiten weit überboten; derſelbe helle, zarte Geſammtton zeichnet auch dieſen Stich aus. Die Vollendung desſelben dürfte nicht weit vor das Jahr 1504 zu ſetzen ſein, wenn auch wohl früher als die der Nemeſis. St. Euſtachius iſt dem Formate

1) Heller, a. a. O. 238, 253.

2) Handbuch der deutſchen und niederl. Malerſchulen I. 205.

3) Bartſch 57. So nennt Dürer ſelbſt den Heiligen im Niederländiſchen Tagebuch, desgleichen die älteren Quellen. Erſt ſpäter kam dafür der Name des heil. Hubertus in Gebrauch, von dem die Legende dasſelbe wunderbare Jagdabenteuer berichtet und deſſen Feſt mit Verehrung ſeiner Reliquien heutzutage noch in Köln als Schutzmittel gegen den Hundebiſs unter groſser Theilnahme des Landvolkes gefeiert wird.

nach die gröſste Kupferplatte, welche Dürer bearbeitet hat [1]). Dürer wollte damit gewiſs etwas Ungewöhnliches leiſten. Doch liegt das Hauptgewicht und der Reiz des Blattes zumeiſt nur in der ungemein duftigen Landſchaft mit der Burg im Hintergrunde. In dieſe Landſchaft, die ſchönſte, die Dürer geſtochen hat, ſind die Figuren loſe wie Krippenbilder hineingeſtellt: der ſteife Hirſch mit dem Crucifixe zwiſchen den Geweihen, der ritterliche Jäger in Anbetung davor knieend, ſein Pferd an einen Baum gebunden und im Vordergrunde die fünf leichten Jagdhunde in verſchiedenen ruhigen Stellungen. Das Pferd zeigt noch ganz die ungünſtigen Formen der Reiterzeichnung von 1498, es ſchaut ſo menſchlich drein wie die Pferde der apokalyptiſchen Reiter. Am beſten gelungen iſt noch die Gruppe der Windhunde, die nachmals Agoſtino Veneziano zu einem beſonderen Nachſtiche bewogen hat. Hingegen zeigt eine leichte Federzeichnung von 1505 im königl. Kupferſtichcabinet zu München mannigfache Gruppen von jagdbaren Thieren, Pferden, Rindern, die von Hunden und Löwen angefallen werden, alles in wilder Bewegung [2]). Die Bildung der Rinder iſt noch immer ſchwach, die der Pferde dagegen leichter und gefälliger. Wie früher mit dem Studium der Landſchaft, ſo ſehen wir Dürer nun auf alle Weiſe eifrig mit dem Studium der Thierformen beſchäftigt.

Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, ſelbſt von profaner oder mythologiſcher Bedeutung [3]); und ein Beiſpiel ſeines tüchtigen Verſtändniſſes der Pferdeformen liefert ſein Kupferſtich: Pegaſus, ein prächtiger Gaul, in geſchickter Verkürzung rechtshin herausſprengend [4]). Nichts ſtand aber ſeinem Geſchmacke ferner, als die bunte Mannigfaltigkeit, der ungezügelte Reichthum an Einfällen, in dem ſich Dürer damals noch gefiel, und die dem Italiener ſo ſehr widerſtrebte. Darum tadelte ja auch Michelangelo Buonarotti die niederländiſche — alſo auch die deutſche Malerei ſo hart, »weil ſie auf einem Gemälde eine

1) Die Nachricht Hellers S. 443, daſs Kaiſer Rudolf II. die Platte Dürers beſeſſen und dieſelbe habe vergolden laſſen, iſt wohl unbegründet. Die vergoldete Platte nämlich, die ſich in dem Beſitze des Kaufmanns F. X. Redtenbacher zu Kirchdorf in Oberöſterreich befindet, iſt nicht die des Originales, ſondern, wie ich mich überzeugen konnte, diejenige der Copie von 1579, Heller Nr. 731, nur ſind die Buchſtaben G und H zu beiden Seiten des Dürer'ſchen Monogrammes weggenommen.

2) Lithographiert von N. Strixner.

3) Abgesehen von dem oben erwähnten Stillleben beſaſs die Erzherzogin Margarethe im Jahre 1516: «Un autre tableau exquis, où il y a ung homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu et le bandaige; fait de la main de feu maiſtre Jacques de Barbaris.« L. De Laborde, Inventaire de Marguerite, 25, Nr. 138.

4) Paſſavant, P. Gr. III. 140. Nr. 29. Gleichfeitige Copie darnach von Nicolaus Wilborn mit der Aufſchrift EL TEMPO, Bartſch VIII, 445. Nr. 5.

Menge Dinge mit Vollendung wiedergeben will, von denen ein einziges bedeutend genug wäre; ſo daſs keines derſelben befriedigend zur Geltung kömmt«. Deshalb erklärte er nur die italieniſche Kunſt für die wahre. »Dies iſt ſo wahr, fügt er dann hinzu, daſs, wenn ſelbſt Albrecht Dürer, ein feinfühliger und geſchickter Mann in ſeiner Art, mich oder Francesco d'Hollanda täuſchen und ein Werk nachahmen oder machen wollte, als ſei es in Italien geſchaffen, er zwar damit, ſei es nun eine gute, eine mittelmäſsige oder ſchlechte Malerei liefern würde, der ich aber ſicher ſogleich anſähe, daſs ſie weder in Italien noch von einem Italiener gemacht iſt.« [1]) Für die frühe Zeit Dürers hat jenes herbe Urtheil des herben Florentiners gewiſs Berechtigung. Wenn ſich Dürer aber, wie wir ſehen werden, allmählich von jenen Mängeln oder vielmehr von jenem Ueberfluſſe losſagte, um ſchlieſslich auch, gleich Michelangelo, in ſchlichter Einfachheit das wahre Weſen der Kunſt zu erkennen, ſo mag das Beiſpiel Barbaris darauf nicht ohne Einfluſs geblieben ſein. An Concentrierung, an ſchlichtem Maſshalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venetianer wohl lernen. Aber auch eine Anatomie, wie die des heil. Sebaſtian in halber Figur auf einem Kupferſtiche Jacopos in der Sammlung des Barons E. Rothſchild in Paris [2]) muſste Dürers Ehrgeiz auf eine harte Probe ſtellen. Denn die Formen und Verhältniſſe des menſchlichen Körpers zu ergründen, war die wichtigſte Aufgabe der Malerei. Je weniger dem deutſchen Meiſter die Anſchauung zu Hilfe kam, deſto eher glaubte er durch theoretiſche Forſchung hinter die Geheimniſſe zu kommen, die er in dieſer Beziehung bei dem Italiener vorausſetzte. Und doch litt es ihn nicht bei bloſser Nachahmung. Immer wieder kehrt er zur Natur zurück und ſucht bei ihr den Ausweg aus allen Widerſprüchen.

Uns mag es heute auffallend erſcheinen, daſs ein ſo ſelbſtändiger Meiſter wie Dürer ſo lange Störungen von einem anderen erleidet, der ſich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm meſſen kann. Es haben eben Zeitgeſchmack und Mode ihr eigenes Geſetz, und es gab Umſtände, unter denen Jacopo de' Barbari einem Dürer als unerreichtes Muſter vorgehalten werden konnte. Je abſonderlicher uns die ganze Kunſtweiſe jenes Venetianers erſcheint, deſto mehr war dieſelbe geeignet, bei den erſten Anhängern humaniſtiſcher Bildung in Nürnberg, im Norden überhaupt Bewunderung zu erregen.

1) Manuscrit de François de Hollande; A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris 1846; 14–15.

2) Publiciert in den Heliogravures Amand-Durand, Paris 1874. Galichon Nr. 9.

Gerade in ſo eigenthümlicher Miſchung mufste die Renaiſſance dem an kölniſche und flämiſche Typen gewohnten, deutſchen Auge beſonders zuſagen; leicht erſchien ihm in den Figuren Barbaris das antike Ideal verkörpert, das ſich auch in den ſchmiegſam gezogenen, nicht wie bei Mantegna von Querfalten durchſetzten Gewandungen nicht verleugnet. Sehen wir heutzutage auch in dieſen überſchlanken, ſanftgeſchwungenen Geſtalten mit platten unbedeutenden Köpfen falſches Gefühl und einen Vorgeſchmack jenes ſüfsen Hanges zur Uebertreibung, der ſpäterhin den Niedergang der Malerei herbeiführte, ſo kam dies bei dem Urtheile der Zeitgenoſſen nicht in Betracht. Ihnen konnte vielmehr — nach Dürers Worten zu ſchlieſsen — hierin das Problem der nackten Figur gelöſt erſcheinen, um welches ſich damals auch die Nürnberger Kunſt ſo eifrig bemühte. Wolgemut hatte hiezu im Jahre 1497 mit den vier Hexen den erſten bekannten Verſuch in möglichſt engem Anſchluſſe an die Naturbeobachtung gemacht, in den ſpäteren Stichen aber lenkte ihn die Anpaſſung fremdartiger Motive und das Spiel ſeiner Phantaſie davon ab. Dürer folgte ihm getreulich auf dieſer Bahn, beobachtend, lernend, in der Ausführung wetteifernd. Da trat Barbaris Erſcheinung dazwiſchen und forderte gleichfalls Dürers Eifer heraus. An der oberflächlichen, unbeſtimmten und mageren Technik von deſſen Stichen konnte der ſchon viel weiter fortgeſchrittene Dürer nichts mehr lernen, ſich alſo auch zur Nachbildung nicht veranlafst fühlen. Um ſo begieriger griff er nach den Grundformen von Barbaris Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimnifsvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber ſollte ſich Dürer auch hierin getäuſcht finden und er tritt nun in immer weiteren Gegenſatz zu Barbari, ſo dafs deſſen Einfluſs faſt nur noch in der Wahl der Stoffe ein poſitiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird.

Den Gang und die Wandlung dieſer Wechſelbeziehungen können wir verfolgen an der Entſtehungsgeſchichte jenes Kupferſtiches, mit welchem Dürer zuerſt mit aller Zuverſicht ſeines Selbſtbewufstseins vor die Welt trat als unbeſtritten erſter Meiſter der Kunſt — an Adam und Eva [1]). Wie unter der ſtolzen Inſchrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat« die Jahreszahl beweiſt, wurde die Platte im Jahre 1504 vollendet. Dafs der Stich aber auch erſt in demſelben Jahre begonnen wurde, ſehen wir aus der ebenſo datierten Federzeichnung, welche aus der Sammlung Poſonyi an Gſell in Wien übergegangen war und ſich gegenwärtig im Beſitze des H. von Lana in Prag befindet. Sie zeigt

1) Bartſch, Nr. 1.

auf geſchwärztem Hintergrunde die beiden Hauptfiguren im Gegenſinne zu dem Stiche und genau in denſelben Dimenſionen. Ohne Zweifel hat ſie als endgiltiger Entwurf und als Vorlage für den Kupferſtich gedient. Daſs der Künſtler hier etwas ganz Beſonderes zu leiſten gedachte, und mit welcher Sorgfalt er gerade bei dieſer Arbeit vorgieng, bezeugen die Probedrucke, welche er von der noch unvollendeten Platte machte. Zwei derſelben befinden ſich in der Albertina in Wien, ein dritter im Britiſchen Muſeum [1]). Es war ſonſt nicht Dürers Gepflogenheit, ſeine Arbeit auf der Kupferplatte durch ſolche Druckverſuche zu controlieren, wenigſtens giebt es nur noch ein ſolches Beiſpiel, jenen Probedruck vom »groſsen Hercules« in der Albertina [2]). So lehrreich für uns dieſe Proben ſind, ſo verſchafften ſie doch Dürern gewiss nur die Ueberzeugung, daſs er einer derartigen Hilfe bei ſeiner Arbeit gar nicht bedürfe. Er war ſich ſeiner Aufgabe ſo klar bewuſst und fühlte ſich ſeiner Hand ſo ſicher, daſs er nach ganz leicht vorgeritzten Contouren unmittelbar, und zwar von der Rechten zur Linken auf der Platte, Schritt vor Schritt gleich an das Fertigmachen gieng ohne die geringſte Unsicherheit, ſo daſs in den Probedrucken die ganz vollendete Arbeit unmittelbar an das weiſsgebliebene Stück des Blattes grenzt. Da er ſeines Materials vollſtändig Herr war und nachträglich nichts zu ſtimmen und auszugleichen hatte, ſo bedurfte er eigentlich auch keiner Probedrucke. Für die ältere, bloſs zeichnende Art des Kupferſtiches iſt ein ſolches Vollenden aus dem Stegreif wohl begreiflich. Hier aber handelte es ſich zuerſt um die klare Abrundung und Herausbildung der Maſſen aus einem kräftig vertieften Hintergrunde bis zur Erzielung einer nahezu farbigen Wirkung. Die Schwierigkeiten dieſes künſtleriſchen Verfahrens erſcheinen ſelbſt unſeren, an die reichſte Entfaltung techniſcher Mittel gewöhnten Blicken ſo ungeheuer, daſs wir die Begabung, welche dieſelben zuerſt aufwarf, um ſie mit ſolcher Leichtigkeit zu überwinden, nicht anders als ſtumm anſtaunen können.

Wie ärmlich erſcheint neben den reichen techniſchen Mitteln Dürers in ſeinem »Adam und Eva« die Kupferſtechkunſt Jacopo dei Barbaris! Und doch führen die Anfänge des Werkes auf ſeine Einflüſſe zurück. Wir wiſſen nicht, ob Mann und Weib, die Meiſter Jakob

1) Die beiden Probedrucke von Adam und Eva in der Albertina wurden im Jahre 1820 in der Verſteigerung Durand zu Paris für 1500 Franken erworben. Auf dem einen iſt die ganze rechte Hälfte des Blattes ſammt dem einen Beine des Adam noch weiſs, d. h. bloſs in leichten Umriſſen mittels des Stichels vorgezeichnet; auf dem zweiten iſt auch noch das andere Bein Adams weiſs. Das Exemplar des Britiſchen Muſeums entſpricht dem zweitgenannten, früheren Plattenzuſtande.

2) Siehe oben S. 172.

Dürern als »aus der Mafs gemacht« gewiefen hatte, Adam und Eva vorftellten. Bekannt ift aber, dafs die beiden erften Eltern ftets der Kunft einen beliebten Vorwand zur nackten Darftellung der beiden Gefchlechter geboten haben, und nur in diefem Betracht hat auch Dürer feinen Gegenftand gewählt. Nun erinnert allerdings im fertigen Kupferftiche faft nichts mehr an Jacopo de' Barbari, als etwa die zierliche Art, mit der Adam den Spielfufs hinten nachfchleift. Zum Glück befitzen wir aber noch zwei Entwürfe Dürers, die uns die beiden Figuren in einem viel früheren Stadium zeigen und uns auf die richtige Fährte leiten. Die Blätter von feinem, feften, fehr alten Papier, aus den Sammlungen Bianconi in Mailand und Fries in Wien ftammend, befinden fich jetzt in der Albertina [1]). Das eine zeigt uns den Adam des Kupferftiches faft ganz in derfelben Stellung und den gleichen, nur etwas fchlankeren Formen; die Eva auf dem anderen Blatte hingegen ift von der des Kupferftiches noch völlig verfchieden. Ihr Körper ift langgeftreckt, mager und von gezwungener Bewegung; ihre Beinftellung bildet denfelben Winkel wie beim Adam, der eine Arm langt hocherhoben einen Apfel von dem Baume herab, indefs der Kopf etwas feitwärts zurückgebeugt ift. Der Schwung der dürftigeren Formen, das Oval des Köpfchens, ja felbft die schüttere, regellofe Art der Zeichnung erinnern eben fo fchnell an Barbari, wie fie für Dürer befremdend erfcheinen. Dreht man aber die, rings um die Figuren braun angelegten Blätter um, fo fieht man, dafs die Körper allerdings »aus der Mafs«, mit Zirkel und Richtfcheit conftruiert find. Eigenthümlicherweife find in den Rumpf des Adam nur Kreife, in die Eva aber Quadrate hineingezeichnet; auch erfcheint der Kopf der letzteren in zwei verfchiedenen Haltungen. In das Bein von Adams Standfufs find fogar bereits jene Verhältnifszahlen eingefchrieben, nach denen Dürer im erften Buch feiner Proportionslehre vorgeht und zwar ftimmen diefelben zumeift mit der, dort als normaler mittellanger Mann befchriebenen Figur [2]).

Liefern uns diefe Zeichnungen fchon den für Dürers ganzen Entwickelungsgang fo wichtigen Beweis, dafs bereits Adam und Eva vom Jahre 1504 nach den Gefetzen einer Proportionstheorie gebildet waren, fo reicht die Entftehung der Entwürfe überdies noch um einige Jahre

1) Heller, a. a. O. S. 49.

2) d. i. Figur B. Mit Bezeichnung der ausnahmsweife von diefer Figur des Buches abweichenden Ziffern find diefe Bruchtheile der Körperlänge für das, von vorne gefehene Bein hier: Einpeifsung des Beins $^1/_{14}$ ftatt $^1/_{13}$; Aufsen ob dem Knie $^1/_{16}$; Innen ob dem Knie $^1/_{19}$; Mitten im Knie $^1/_{18}$; Innen unter dem Knie $^1/_{20}$; Ende des äufsern Wadens $^1/_{16}$ ftatt $^1/_{15}$; Unten im Schienbein oder über dem Rift $^1/_{40}$ ftatt $^1/_{34}$.

hinter die Ausführung des Stiches zurück. Wir beobachten Dürer alſo, wie er ſich losringt von dem verlockenden Einfluſs des Venetianers, wie er dann ſtatt des fremden Vorbildes »ſein eigen Ding vor ſich nimmt« und, raſtlos zwiſchen Speculation und Naturbeobachtung fortſchreitend, bis zu der vollen Selbſtändigkeit vordringt, bei der wir ihn im Jahre 1504 angelangt ſehen. Die völligen Formen und den kurzen Kopftypus der Eva im Kupferſtiche zeigt auch bereits der hübſche Holzſchnitt, auf welchem die heilige Büſserin Maria von Aegypten von Engeln zum Himmel emporgetragen wird [1]). Der vom üppigen langen Haupthaare umfloſſene Körper iſt von ſeltenem Ebenmaſse und von edler Haltung. Reizend iſt das Gedränge der Engelskinder, die ſich mit dem Tragen nicht wenig anſtrengen, zumal derjenige, welcher links unten den Fuſs der Heiligen hebt.

Das ſchwankende Verhältniſs zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum Widerſpruche anregt, laſſen auch noch einige andere Kupferſtiche deutlich durchblicken. So hat offenbar das Blättchen Barbaris mit dem Bogenſchützen Apollo und der bloſs mit halbem Leibe ſichtbaren Diana [2]) Dürer zur Behandlung desſelben Gegenſtandes angeregt [3]). Dieſer behält aber nur ganz im Allgemeinen die Anordnung ſeines Vorbildes bei, in allen Einzelnheiten tritt aber eine andere Auffaſſung und eine tüchtigere Durchführung an die Stelle. Der hagere ſteife Apollo Barbaris, deſſen Stellung ſtark an Dürers Adam erinnert, erſcheint bei letzterem gedrungen, muskulös und gewaltſam bewegt, ähnlich dem die ſtymphaliſchen Vögel jagenden Hercules in dem Nürnberger Gemälde von 1500. Die Diana blickt allerdings in etwas empfindſamer Haltung heraus und mahnt in der Biegung der einfachen langgezogenen Strichlagen an Barbaris Weiſe. Deſſen zwei Blättchen, von denen das eine den Mann mit der trogförmigen Wiege, das andere als Seitenſtück ein orientaliſches Weib mit Kind und Rocken darſtellt [4]), mögen Dürer beim Entwurfe ſeiner Türkenfamilie vorgeſchwebt haben, wo die Figuren auf einem Blatte vereinigt ſind [5]). Das groſse glotzende Schauen derſelben verräth den frühen Urſprung des Stiches, und die zierliche Beinſtellung des Weibes deutet auf fremdartige Inſpiration. Viel ſelbſtändiger iſt Dürer ſchon in der Behandlung der männlichen Anatomie. In Concurrenz mit einer entſprechenden Figur Barbaris in der trefflichen Gruppe der Gefeſſel-

1) Bartſch 121; Heller 121; Retberg 60. Dort und gemeiniglich mit Unrecht Sta. Maria Magdalena genannt.

2) Bartſch P. G. VII, 523, Nr. 16.

3) Bartſch Nr. 68.

4) Bartſch a. a. O. Nr. 11: L'homme portant le berceau u. 10: La fileuse.

5) Bartſch 85.

ten [1]) dürfte der linkshin gewandte h. Sebaſtian mit den hinaufgebundenen Armen entworfen ſein, und zwar mittelbar nach einem Modell. Die fein empfundene Naturtreue, die gerade jenen Stich Barbaris vortheilhaft auszeichnet, hat Dürer hier nicht erreicht, ob er gleich zu ſo kleinen naturaliſtiſchen Mitteln, wie die Andeutung der Beinbehaarung gegriffen hat.

Freier bewegt ſich Dürer in einigen kleinen Stichen, deren Gegenſtände ohne beſondere Nebenabſicht unmittelbar aus dem Leben gegriffen ſind. So das gehende Bauernpaar (B. 83); der Burſche redet mit lebhaften Mienen, die Rechte prahleriſch erhoben, in ſeine vornehm ſteife Liebſte hinein. Unverkennbar daran iſt der ſpöttiſche Zug gegen bäueriſche Ueberhebung, wie er im ſpäteren Mittelalter allgemein beliebt und insbeſondere den Städtern geläufig war. Dieſelbe ironiſche Auffaſſung, obwohl fern von aller Carricatur, zeigen die drei Bauern im Geſpräch (B. 86), von denen der eine einen Eierkorb hält, ein anderer einen Sack über der Schulter trägt und ſich auf ein etwas ſchadhaftes Schwert ſtützt; ſie rathſchlagen ohne Zweifel über das Wohl der ganzen Welt. Eine ſchlichte häusliche Scene, wie vom Zufall eingegeben, zeigt der kleine Stich: Maria ſelbdritt (B. 29). Die beiden ſtehenden Frauen in bürgerlicher Tracht wären kaum gekennzeichnet ohne die Erſcheinung von Gott Vater in den Lüften. Das Gleiche gilt in noch höherem Maſse von der kleinen ſäugenden Madonna aus dem Jahre 1503 (B. 34). Die Natürlichkeit geht hier ſo weit, daſs Maria ein ältliches, mageres Geſicht hat, weshalb man aber doch nicht an eine heil. Mutter Anna zu denken braucht. Dieſes Blatt zeigt bereits eine ſehr vorgeſchrittene Technik; es iſt fein und doch tief geſtochen, ſo daſs frühe Abdrücke ſehr dunkel erſcheinen [2]). Am weiteſten geht die Verfeinerung des Kupferſtiches bei jenen früheren Blättern Dürers, die bloſse Ausgeburten ſeiner Phantaſie ſind und dem eigenthümlichen Zuge ſeiner Hand keine Schranken entgegenſetzten. Der Mann mit dem flammenden Antlitz, Schwert und Wage in den Händen haltend und auf einem ſchreitenden Löwen ſitzend, ſoll vermuthlich den Weltrichter bedeuten; die ſymboliſche Darſtellung, auch genannt die »Gerechtigkeit« (B. 79), iſt willkürlich aus verſchiedenen apokalyptiſchen Reminiscenzen zuſammengeſetzt [3]). Die zarte Aus-

1) Bartſch Nr. 17. Hieronymus Hopfer hat u. a. auch die hier genannten vier Kupferſtiche von Barbari copiert.

2) Nach Weſſely: Die Kupferſtich-Sammlung der k. Muſeen in Berlin, Leipzig 1875 S. 56 Nr. 410, beſitzt das königl. Muſeum in Berlin einen Abdruck vor dem dürren Bäumchen und dem daran hängenden Täfelchen mit der Jahreszahl, deren Beifügung ſeitdem bei Dürer üblich wird.

3) Vergl. Apokalypſe Cap. 19 V. 12 «Seine Augen ſind wie Feuerflammen». Wage

führung des Stiches wäre geeignet über die Entſtehungszeit desſelben zu täuſchen; ſie tritt aber zurück vor der wundervollen Ausführung der beiden Wappen, welche Dürer in Kupfer ſtach und deren eines, das Wappen des Todes [1]), mit der Jahreszahl 1503 bezeichnet iſt. Das andere iſt das Löwenwappen mit dem flatternden und krähenden Hahne über dem Stechhelme (B. 100); es dürfte nahezu gleichzeitig ſein. An Tiefſinn der Erfindung vergleicht es ſich zwar gar nicht mit jenem, an Feinheit der Technik geht es aber noch weiter. Der Metallglanz an dem Helme iſt unnachahmlich wiedergegeben. Alle dieſe Darſtellungen erſcheinen auf weiſsgebliebenem Hintergrunde.

Nächſt »Adam und Eva« — falls wir dem Werke einen ſolchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer ſeinen Sieg über Barbari zumeiſt in ſeiner »Familie des Satyrs« vom Jahre 1505 [2]), auch genannt der »kleine Satyr« zum Unterſchiede von der »Eiferſucht« oder dem »groſsen Satyr«. Der entſprechende Kupferſtich Jacopos, auf welchem der ziemlich hölzerne Satyrvater ſtatt der Flöte die Bratſche ſpielt, iſt hier weit übertroffen [3]). Die Figuren erſcheinen hier auch nicht mehr auf weiſsem Grunde, ſondern ſind aus dem dunklen Waldesſchatten in's höchſte Licht herausgearbeitet. Das Naturſtudium iſt am Leibe der liegenden Frau unverkennbar. Wie beliebt der Gegenſtand damals war, zeigt der Umſtand, daſs ein anderer venetianiſcher Stecher, genannt »der Meiſter von 1515« denſelben in verſchiedener Weiſe zweimal geſtochen hat. Was den Stoff anbelangt, ſo iſt wohl denkbar, daſs Lucians Beſchreibung von Zeuxis' Centaurenfamilie oder wenigſtens eine ungenau vermittelte Reminiscenz daran den Gedanken an eine ſolche mythologiſche Waldidylle nahe gelegt hat.

Daſs es die Meiſter der Renaiſſance mit der Unterſcheidung von Centauren und Satyrn nicht genau nahmen, wurde bereits erörtert [4]). Auch ſonſt noch weicht die Darſtellung von jenem ſo ſehr geprieſenen Gemälde des Zeuxis ab [5]). Dort erſchien eine Centaurin mit dem Pferdeleibe auf den üppigen grünen Raſen gelagert und ihre Zwillinge ſäugend; der Centaurenvater ſtand über ihr auf der Anhöhe und hielt lachend einen jungen Löwen mit dem rechten Arme empor, als wollte er damit ſeine Kleinen zum Scherze erſchrecken. Es giebt aber auch

---

und Schwert tragen zwei der apokalyptiſchen Reiter, doch ſoll der dritte mit dem Bogen die meſſianiſche Zeit darſtellen. Der Löwe iſt das Symbol der Macht; Apok. Cap. 5, V. 5 wird Chriſtus ſelbſt der Löwe genannt, «der da iſt vom Geſchlechte Juda.«

1) B. 101, vergl. oben S. 159.

2) Bartſch 69.

3) Bartſch P. G. VII, 522 Nr. 14. Gleichfalls von Hieronymus Hopfer nachgeſtochen.

4) S. oben 171.

5) Lucian, Zeuxis und Antiochus, Cap. 3—7.

eine Nachbildung dieſer Darſtellung, welche uns den Zuſammenhang der Stiche von Barbari und Dürer mit jener Stelle bei Lucian doch noch vermittelt. Der groſse Florentiner Sandro Botticelli, der ſich zuerſt an die Ausführung profaner und mythologiſcher Stoffe in Gemälden wagte, hat nämlich auch die Centaurenfamilie des Zeuxis nachzuſchaffen verſucht. Und zwar befindet ſich die Compoſition als Zierwerk auf ſeinem berühmten Bilde der »Verläumdung« in den Uffizien zu Florenz [1]). Auch der Hauptgegenſtand dieſes Gemäldes iſt einer Schilderung Lucians von einem Bilde des Apelles entnommen. Daneben iſt dasſelbe mit einer edlen Renaiſſance-Architektur und mit reichen Ornamenten geſchmückt. Auf dem Sockel des Richterſtuhles erſcheint, als Relief grau in grau gemalt und mit Gold aufgehöht, die Centaurenfamilie des Zeuxis, ſo wie ſie Lucian beſchreibt; nur darin weicht Botticellis Darſtellung ab, daſs das Centaurenweib drei Junge, ſtatt zwei, um ſich hat und daſs dieſe nicht wie die Eltern mit Pferdeleibern, ſondern bloſs mit Bocksbeinen gebildet ſind. Wir ſehen hier ſomit ſchon einen Uebergang zu jener anderen Auffaſſung, und es iſt daher wohl auch denkbar, daſs die Vermenſchlichung des Weibes und das Muſicieren des Vaters bei Dürer und Barbari nur weitere Abwandlungen des urſprünglichen Vorwurfes ſind [2]).

Das iſt es ja, was die Ausdeutung mancher frühen Kupferſtiche Dürers ſo ſehr erſchwert. Wir wiſſen nicht, auf welchen Wegen die neuen, fremdartigen Vorſtellungen an den Künſtler gelangten und welche Veränderungen ſie auf dieſem Wege erlitten. Leichter wird es uns ſein, bis wir einmal auch in der gelehrten Literatur der Zeit beſſer Beſcheid wiſſen, obwohl auch dann der Uebergang vom knappen Worte zur bildlichen Darſtellung ein ſchwer berechenbarer bleibt. Bei dem Mangel jeglicher Anſchauung können wir uns die anfängliche Unbeholfenheit der altdeutſchen Meiſter gegenüber antiken und mythologiſchen Stoffen nicht groſs genug denken; daher wir auch die betreffenden Compoſitionen kaum als jenem Gebiete angehörig erkennen, geſchweige denn, daſs wir den einzelnen Gegenſtand mit Beſtimmtheit bezeichnen könnten. So zweifle ich denn gar nicht, daſs zwei andere Kupferſtiche des Jahres 1505, genannt »das groſse« und »das kleine Pferd« (B. 97 u. 96) eine mythologiſche Bedeutung haben

1) Katalog Nr. 1182. Wir kommen auf das Gemälde weiter unten, wo von den Entwürfen Dürers für den Rathhausſaal die Rede iſt, nochmals zurück.

2) Die Figuren des Dürer'ſchen Bildes hat einer ſeiner Schüler oder Nachfolger als Zierbilder in ein Ornament von Weinranken gefügt, das fortlaufend ein Teppichmuſter bildet. Der groſse Holzſchnitt, Dürers Tapete genannt, iſt beſchrieben bei Heller 2104, Paſſavant 206, Retberg A. 68.

ſollten. Daſs Dürer zugleich Proben von ſeinen Fortſchritten im Studium des Pferdeleibes geben wollte, thut dieſer Vermuthung keinen Abbruch. Das »groſse Pferd« iſt ein Karrengaul von ähnlicher, nur noch ſchwererer Raſſe als das Flügelroſs auf Barbaris Kupferſtich, äuſserſt naturgetreu gezeichnet und meiſterhaft von rückwärts verkürzt; es ſteht mit der Halfter in einem Gemäuer und vor einer Säule, auf welcher oben noch die Füſse eines nackten Götterbildes ſichtbar ſind; hinter dem Pferde und gegen deſſen Kopftheil gerichtet ein Mann in Rüſtung mit Helm und Hellebarte, als wäre er eben gekommen, das Pferd wegzuführen. Es dürfte Hercules ſein, wie er die Roſſe des Diomedes aus Thrakien entführt. Ganz ähnlich illuſtriert auch die älteſte, deutſch gedruckte Mythologie von Johann Herold [1]) dieſe That des Hercules in Holzſchnitt. Auch dort erſcheint nur ein Pferd, gleichfalls verkürzt von rückwärts geſehen, und neben demſelben ein gewöhnlicher Mann, es am Zügel haltend und die Peitſche ſchwingend. Eine ſolche Vereinfachung des Gegenſtandes iſt eben bei altdeutſchen Meiſtern ganz gewöhnlich.

Schwerer erklärt ſich die ähnliche Darſtellung des »kleinen Pferdes«, das leichteren Schlages, von gröſserer Lebendigkeit, ähnlich dem Pferde des St. Georg im Holzſchnitte (B. 111), aber von weniger genauer Naturwahrheit iſt als »das groſse«. Das Pferd ſchreitet wiehernd linkshin und hinter ihm geht wieder ein Mann in Rüſtung mit der Hellebarte. Ein Becken mit brennendem Pech auf der Mauer im Hintergrunde deutet ebenfalls auf heidniſchen Spuk hin. Der Mann aber hat kleine Flügel an ſeinen Füſsen und an ſeinem Helme; doch nur die erſteren ſind gefiedert, die letzteren gleichen denen eines Nachtfalters. Trotz dieſer phantaſtiſchen Abänderung kann Dürer doch ſo nur den Mercur dargeſtellt haben. Was aber hat Mercur mit Pferden zu thun? Darauf wiſſen wir freilich keine Antwort. Wir ſind hier wieder an der Grenze des Erklärlichen. Möglich, daſs wir es auch nur mit der Verwechslung von Thierformen zu thun haben. So gut aus Centauren Satyrn wurden, können auch in der Vorſtellung des Künſtlers die Rinder des Helios die Geſtalt der Sonnenpferde angenommen haben. Vielleicht auch geſtattete ſich der Meiſter dieſe

1) Die Heydenwelt, Baſel 1554, Pag. CLXXXI. Ob vielleicht Quad von Kinkelbach, wenn er in der oben S. 155 angeführten Stelle die »Eiferſucht« den »groſsen Hercules« nennt, dadurch das Blatt von einem andern »kleinen« unterſcheiden wollte und ob er vielleicht darunter das »groſse Pferd« noch verſtand? Vergl. damit auch den Stich von Hans Sebald Beham, Bartſch Nr. 67, wo ein Krieger mit einem Roſſe bloſs durch die Inſchrift als »Alexander Magnus«, der den Bucephalus gegen die Sonne führt, gekennzeichnet iſt.

für uns wohl ſtarke Licentia poëtica, weil die Darſtellung eines Rindes für ihn kein Intereſſe hatte und, wie wir Urſache haben zu glauben, auch gar nicht im Bereiche ſeines Verſtändniſſes lag. Daſs Dürer damals noch auf der Suche nach neuen Stoffen, offenbar nach mythologiſchen, war und daſs er darin auch wohl von gelehrten Freunden mit Rath unterſtützt wurde, erſchlieſsen wir aus der Stelle eines Briefes vom 28. Auguſt aus Venedig an Wilibald Pirkheimer: »Der Hiſtorien halber ſehe ich nichts Beſonderes, was die Wälſchen machen und was ſonderlich luſtig in Euer Studieren wäre; es iſt immer ein und dasſelbe. Ihr wiſst ſelbſt mehr, als ſie malen« [1]).

Doch abgeſehen von der gegenſtändlichen Bedeutung der drei Kupferſtiche von 1505, künſtleriſch bedeuten ſie mit »Adam und Eva« von 1504 einen ungeheuren Fortſchritt Dürers. Techniſch ſtehen ſie auf der gleichen Höhe wie jenes Hauptblatt. Sie variieren nur dasſelbe Thema, die Hauptfiguren aus ſchwarzem Grunde mit möglichſter Feinheit in's höchſte Licht herauszuarbeiten, oder richtiger geſagt: ſie ſo aus dem ſtark gedeckten Hintergrunde auszuſparen. Niemals zuvor iſt im Kupferſtich oder in der bloſsen Zeichnung ſchwarz auf weiſs eine gleiche maleriſche Wirkung erzielt worden. Dabei zeigt ſich das raſche Fortſchreiten von Dürers Naturbeobachtung in den Pferdekörpern vielleicht noch deutlicher als in den menſchlichen Formen. Man vergleiche nur die beiden Pferde von 1505 mit demjenigen des heiligen Euſtachius; und unter ihnen wieder iſt das »groſse Pferd« um vieles beſſer und darum ſicher auch ſpäter als das »kleine«. Wie ſehr Dürer damals von dem Studium des Pferdeleibes eingenommen war, zeigt noch die Thatſache, daſs er 1505 auch bereits den heil. Georg zu Pferde entwarf und zu ſtechen begann [2]). Nur lieſs er die Platte, ſei es wegen ſeiner Abreiſe, ſei es unbefriedigt vom Erfolge, unfertig liegen, um ſie erſt 1508 zu vollenden, nachdem er, wie wir ſehen werden, in Italien neue theoretiſche Kenntniſſe auf dieſem Gebiete erworben hatte. Denn das iſt ja ſo bezeichnend für Dürers Geiſtesart, daſs ihn ſein Kunſtſtudium immer wieder zur theoretiſchen Forſchung führt. Wie über die menſchlichen Proportionen, gedachte er ſchlieſslich ein Buch über »die Maſse der Pferde« zu ſchreiben [3]).

Doch auch in der Darſtellung menſchlicher Körper läſst er ſich anfangs noch vornehmlich durch die Natur leiten. Er ſucht ſein Heil in zahlreichen Einzelſtudien, »denn von viel ſchöner Dinge verſammelt

1) Dürers Briefe, 14 mit Anmerkung.

2) Bartſch 54. An der Jahreszahl 1508 ſieht man nämlich deutlich, daſs die Ziffer 8 bloſs aus einer bereits vorgeſtochenen 5 entſtanden iſt.

3) Zahn, die Dürerhandſchr. des Brit. Muſeums; Jahrb. f. Kunſtw. I. 12, Note.

man etwas Gutes in gleicher Weiſe, wie der Honig aus viel Blumen zuſammengetragen wird«; ohne daſs er darum in jenen kraſſen Eklekticismus verfällt, wie man ihn Zeuxis zugeſchrieben hat. Wenn er in dieſen Dingen von Jacopo de' Barbaris Beiſpiel ausgegangen war, ſo entfernte er ſich im Miſstrauen gegen deſſen vermeintlichen Kanon zuſehends von demſelben. Die »groſse Fortuna« berührt gewiſſermaſsen die äuſserſte Grenze des Gegenſatzes zur Theorie des Venetianers. Wohl ſuchte er nun ſelbſtändig die Geſetze des menſchlichen Wachsthums zu ergründen. Er that es aber nur in fortwährendem innigen Anſchluſſe an die Natur, und es klingt wie eine verſpätete Polemik gegen Barbari, wenn er in einer älteren Aufſchreibung zu ſeiner Proportionslehre ſagt: »Aber Etliche ſind anderer Meinung; reden davon, wie die Menſchen ſein ſollten. Darüber will ich mit ihnen nicht ſtreiten. Ich aber halte darin die Natur für Meiſter und der Menſchen Wahn für Irrſal. Der Schöpfer hat einmal die Menſchen gemacht, wie ſie ſein müſſen, und ich glaube, daſs die rechte Wohlgeſtalt und Hübſchheit unter dem Haufen aller Menſchen begriffen ſei. Wer das Rechte herausziehen kann, dem will ich mehr folgen als dem, der eine neu erdichtete Maſs machen will, deren die Menſchen kein Theil gehabt haben« [1]). Damit iſt die Grenzſcheide angedeutet, an welcher der deutſche und der italieniſche Meiſter aufhörten ſich zu verſtehen. Auch Raphael ſchreibt in ſeinem Briefe an den Grafen Baldaſſare Caſtiglione bezüglich ſeiner Galatea, »daſs er um eine Schönheit zu malen, deren mehrere ſehen müſste« [2]). In Ermangelung deſſen weiſs er aber einen Ausweg, er bedient ſich auf gut Glück »einer gewiſſen Idee«, er ahnt, ohne es zu wiſſen, daſs ſie die künſtleriſchen Vorzüge beſitze, um die er ſich bemüht [3]). Auf dieſem Fluge vermag der deutſche Realiſt dem Italiener nicht zu folgen. Nur mit Hülfe des Wiſſens, der Erkenntniſs glaubt Dürer ſich über die Natur erheben zu können. Ihm würde leicht auch Raphaels »certa idea« als eine »neu erdichtete Maſs« erſchienen ſein.

Mühſelig war die Bahn der Forſchung, der Vertiefung in die Natur, welche Dürer einſchlug. Ob ſie ein Umweg war, ob ein Irrweg — ihre Wahl war in ſeinem Weſen, in den Verhältniſſen, aus denen er herauswuchs, tief begründet. Trotz allen Hinderniſſen hat er ſeine eigenthümliche Richtung fortan unbeirrt verfolgt; Groſses hat er dabei

1) Zahn, Dürerhandſchriften des Brit. Mus. Jahrb. f. K. I. 8.

2) Bottari, Raccolta di Lettere, I. 116, Paſſavant, Raphael, I. 533: »che per depingere una bella, mi bisogneria veder più belle.«

3) »Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla«.

geſchaffen, Gröſseres noch hoffte er in ihr für die Zukunft vorzubereiten. Er hoffte das, obwohl er doch ſehen muſste, wie der italieniſche Geſchmack, der ideale Formalismus, den er einſt in Barbari bewundert und ſpäter bekämpft hatte, immer mehr zur allgemeinen Herrſchaft gelangte.

Und noch einmal, auf der Höhe ſeines Ruhmes, ſollte Dürer dem Schatten ſeines alten Nebenbuhlers begegnen und ſich von ihm gewiſſermaſsen aus dem Felde geſchlagen ſehen. Am 7. Juni 1521 beſuchte er zu Mecheln in ihrer Reſidenz die letzte Gönnerin Jacopos, die Regentin der Niederlande, Erzherzogin Margarethe. Er brachte ihr ein von ihm ſelbſt gemaltes Bildniſs ihres kaiſerlichen Vaters, Maximilian mit, um es ſie ſehen zu laſſen und es ihr zu ſchenken. »Aber da ſie ein ſolches Miſsfallen daran hatte, ſo nahm ich ihn wieder mit fort«, fügt er ganz unbefangen hinzu. Dafür zeigte ihm Margarethe »bei vierzig kleiner Bildchen in Oelfarben, dergleichen ich an Feinheit und Güte zugleich nie geſehen habe«. Sie zeigte ihm auch noch andere gute Werke von Jan van Eyck und von Jacopo de' Barbari und von letzterem ein Skizzenbüchlein, das Dürers aufrichtige Bewunderung gefunden haben muſs, denn er bat die Prinzeſſin darum. Sie hatte es aber bereits ihrem Maler, Bernhard van Orley, verſprochen [1]).

1) Campe, Reliquien, 135. Thauſing, Dürers Briefe, Tagebücher u. Reime, 126 mit Anm.

XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig.

»ich pin ein zentilom zw Fenedig worden«.
Dürer.

emeiniglich pflegen wir die Lebensgeſchichte eines Mannes nach auffälligen äuſseren Ereigniſſen in derſelben zu gliedern. Für Künſtler zumal, welche keine wechſelvollen Schickſale aufzuweiſen haben, ſuchen wir die entſcheidenden Wendepunkte in ihren Reiſen; von der richtigen Vorausſetzung geleitet, daſs dieſelben eine unmittelbare Einwirkung auf ihren Genius üben müſsten. Sehr nahe liegt dieſer Gedanke auch bei jenen beiden Reiſen Dürers, die ihn für längere Zeit in die beiden Hauptländer der modernen Malerei führten und von denen er uns ſelbſt ſo werthvolle ſchriftliche Berichte hinterlaſſen hat. Und doch würden wir uns täuſchen, wenn wir von dem Venetianiſchen Aufenthalte im Jahre 1506 oder von der Niederländiſchen Reiſe im Jahre 1520 irgend einen weſentlichen Umſchwung in Dürers Kunſtthätigkeit herleiten wollten. Beidemal war der Abſchluſs einer entſcheidenden Entwickelungsperiode Dürers der Reiſe bereits vorangegangen.

Die Zeit, da Dürer Lernens halber Venedig aufgeſucht hatte, war ſeit einem Jahrzehnt vorüber, als er, ausgeglichen mit ſich ſelbſt und mit den Beſtrebungen Anderer, in bewuſster Zuverſicht dahin zurückkehrte. Dazwiſchen lag ein ſchweres Ringen nach Wahrheit, ein Kampf um die Geſtaltung des Höchſten und Beſten, wie ihn nur je eine Künſtlerſeele gekämpft hat. Und zwar fällt der Klärungsproceſs, der Dürer plötzlich zur völligen Selbſtändigkeit, zur klaren Erkenntniſs ſeiner künſtleriſchen Sendung erhebt, gerade in das Jahr 1503, ohne an irgend welche äuſsere Lebensverhältniſſe anzuknüpfen. Allerdings mochte der Tod des Vaters am Ende des Vorjahres, der Dürer ſo ſehr erſchütterte, ſeine Einkehr in ſich ſelbſt mit veranlaſst haben.

Im Ganzen aber geſchah wohl die Umwandlung und Vertiefung ſeines Weſens von innen heraus unter jenen Seelenſtürmen, welche prophetiſche Naturen zuweilen durchzumachen haben, bevor ſie zur Sammlung und Klärung aller ihrer Kräfte durchdringen; und wie dies wohl auch ſonſt vorkommt, war dieſe pſychiſche Evolution bei Dürer von einer körperlichen Erkrankung begleitet.

Die Art, wie uns Dürer, deſſen zarter Körper nachmals von vielen Leiden heimgeſucht war, von dieſer ſeiner erſten Krankheit berichtet, giebt uns auch einen Schlüſſel zu der Epoche ſeiner Blüthezeit. Im Britiſchen Muſeum befindet ſich nämlich eine Kohlezeichnung: der Kopf des todten Heilandes mit der Dornenkrone, mit geöffnetem Munde und geſchloſſenen Augen, ſtark verkürzt von unten geſehen, und von entſetzlichem Schmerzensausdrucke. Wohlerhalten iſt das Monogramm mit der Jahreszahl 1503, darunter ſehr verwiſcht die Inſchrift: »D..... angeſicht hab ich . . . gemacht in meiner kranckheit«. Aus der eigenen Schmerzempfindung heraus ſucht Dürer hier nach dem Ausdrucke des leidenden Chriſtus; es iſt ein entſchiedener Schritt zur bewegten Seelenmalerei, zur Dramatik der Geſichtszüge; ein offenes Bekenntniſs zu jenem Realismus, der das Höchſte, das Göttliche doch nur in der ganzen, wahren Menſchlichkeit begreift. Nach allen Richtungen holt nun Dürer weit aus. Von der geiſtigen Entwickelungskrankheit ſeines 32. Jahres erhebt er ſich mit Rieſenkräften, und es folgt das Jahrzehent einer Thätigkeit, deren Fülle und Mannigfaltigkeit ſtets mehr überraſcht, je weiter man ſie verfolgt und zu ergründen ſucht.

Bisher hatte ſich Dürer dabei genügt, das menſchliche Antlitz in ſeinen beſtimmten ruhenden Formen wiederzugeben mit derſelben Objectivität, mit der er Pflanze und Thier, Landſchaften und andere Gegenſtände, ſozuſagen, abzuſpiegeln vermochte. Die Porträte aus ſeiner früheren Zeit zeigen noch die ſtarre Ruhe des Momentes, das ängſtliche Verhalten jeglichen Affectes und jene nach aufsen gerichtete Spannung der Geſichtszüge, wie ſie ſich dem Sitzenden nothwendig aufprägt. Mehr oder minder klebt dieſe Zufälligkeit allen deutſchen Bildniſſen des XV. Jahrhunderts an und trägt weſentlich zur weltentrückten Naivetät ihres Ausdruckes bei. Aus dem Jahre 1503 aber begegnen wir zuerſt Porträtſtudien Dürers, die eine ganz neue Art der Auffaſſung zur Schau tragen. Ein ſchöpferiſcher Hauch hat der Naturwahrheit zugleich eine tiefere Beſeelung eingeflöſst; die Haare zittern, die Augen blinken und zwinken, die Lippen ſchwellen und zucken in einer ganz unbeſchreiblichen Bewegung. Neben jenem Chriſtuskopfe beſitzt das Britiſche Muſeum noch den eines Mannes im Turban mit gähnendem Munde, mit Kohle gezeichnet; Alfred von Franck in Graz

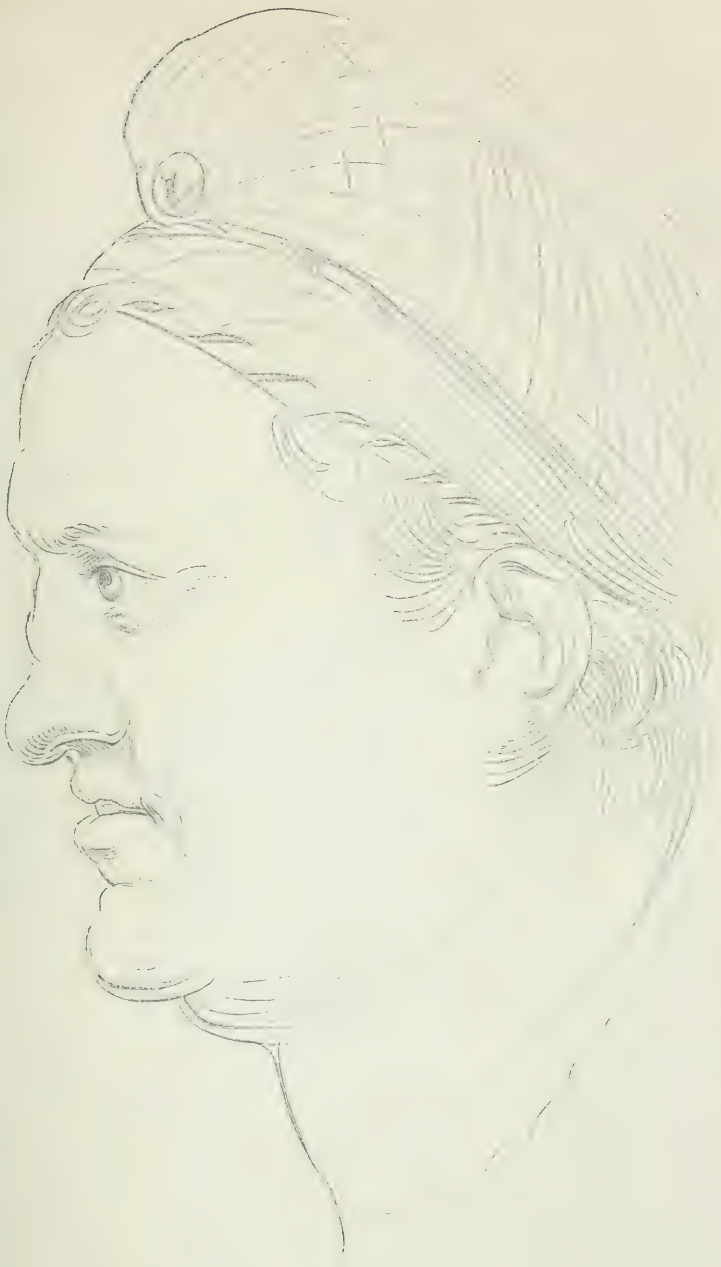
einen Madonnenkopf von ſanftem, ungemein edlem Ausdruck; ein anderer, gleichfalls von länglichem Oval und nach vorne herabblickend unter dem Schleier, erinnert an Lionardos Mailänder Frauentypus ſowohl in den Formen wie in dem zauberhaften Lächeln; die lebensgroſse Kohlezeichnung befindet ſich im Berliner Cabinet neben einer anderen nach jenem jungen Weibe mit den ſchwer herabſinkenden Augenlidern. Merkwürdig aber iſt der Kopf eines ſchönen Weibes in der Kunſthalle zu Bremen, mit entblöſstem Halſe, die Haare mittels eines Stirnbandes gehalten und rückwärts zuſammengebunden, beinahe lebensgroſs, in Silberſtift entworfen. Sie lacht auf, daſs beide Zahnreihen ſichtbar werden, und doch hat der Mund nichts Fratzenhaftes — man möchte mitlachen mit dieſer ausgelaſſenen, in kräftiges Deutſch übertragenen Mona Lisa Gioconda. Hieher gehört auch der junge Mann, der mit verſchmitzter Heiterkeit unter ſeinem Kraushaar hervorblickt, eine Federzeichnung in der Sammlung des Mr. Locker in London [1]). Alle dieſe Köpfe, meiſt in Kohle oder Stift ſkizziert, tragen die Jahreszahl 1503. Daran ſchlieſst ſich dann die lange Reihe ähnlicher Kopfſtudien, deren Höhepunkt ſpäter die mannigfachen, von Dürer mit ſo viel Vorliebe geſuchten Apoſteltypen bilden. Erwähnt ſeien nur noch zwei Silberſtiftzeichnungen aus der Sammlung Hausmanns in Braunſchweig, das leider ſchadhafte Bildniſs von Dürers Frau vom Jahre 1504 [2]) und aus derſelben Zeit etwa die beifolgende Profilſkizze des Freundes Pirkheimer. Mit wenigen Strichen iſt uns hier der luſtige Weltweiſe von Nürnberg am Leben erhalten, ſo wie er in ſeinen beſten Jahren die gelehrten Sodalen bewirthete mit Speiſe und Trank und mit den derben Späſschen, deren einer wohl von ſeiner eigenen Hand in eben ſo gutem als obſcönem Griechiſch dem Bildniſſe beigeſchrieben ſteht [3]).

Der belebende Duft, die ſeeliſche Atmoſphäre, welche über dieſen raſch feſtgehaltenen Geſichtszügen lagerte, hielt allerdings bei der Ausführung eines Kopfes in Oel oder in Kupferſtich nicht ſtand. Manches davon muſste der anſpruchsvollen, minutiöſen Technik zum Opfer fallen. Die tiefere Erfaſſung des Porträtſtudiums aber iſt die Grundlage moderner Hiſtorienmalerei. Kann das Menſchenantlitz erſt die pſychiſchen Vorgänge, die Keime der Willensäuſserung wieder-

1) Burlington fine Arts Club Catalogue, 1869. Nr. 151.

2) Siehe oben S. 110. und die Initiale jenes Capitels.

3) Vergl. Jahrb. f. Kunſtw. III. 240 ff. meine Anzeige von Lochners: Perſonennamen in A. Dürers Briefen. Die hier unüberſetzbare Aufſchrift, gleichzeitig mit demſelbem Silberſtift geſchrieben lautet: *Ἄρσενος τῇ ψωλῇ ἐς τὸν πρωκτόν.* Die Zeichnung beweiſt zugleich, daſs das Bildniſs von 1505 in der Galerie Borghese zu Rom ebenſowenig Pirkheimer vorſtellt, als es von Dürer gemalt iſt.



Wilibald Pirkheimer.
Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann in Braunschweig.

ſpiegeln, dann folgen die Körper leicht den Motiven, die ſie zu einheitlicher dramatiſcher Verbindung zuſammenſchlieſsen. In der Bewältigung des phyſiognomiſchen Ausdruckes liegt der Schlüſſel zu jenem unerſchöpflichen Reichthume in der Compoſition, der den lombardiſchen Maler Lomazzo zu dem Ausſpruche bewog »Dürer habe allein mehr erfunden, als alle anderen Meiſter zuſammengenommen« [1].

Von den mythologiſchen und allegoriſchen Darſtellungen, in denen ſich Dürer eine Zeit lang gefallen hat, wendet er ſich immer entſchiedener ab. Die ganze Fülle ſeiner Production ergieſst ſich in den volksthümlichen bibliſchen Gegenſtänden. Wie alles, was aus der vollen Tiefe einer Menſchenſeele erzeugt iſt, hat auch die Urſprünglichkeit Dürers in ſeinen Darſtellungen vom Leben Jeſu ihre gewaltige Wirkung auf die Zeitgenoſſen nicht verfehlt, auch nicht auf die italieniſchen Meiſter. Dürers Kupferſtiche und Holzſchnitte fanden frühzeitig ihren Weg nach Italien und verbreiteten dort ſeinen Ruhm. Von ſeinen älteſten Stichen waren es insbeſondere die landſchaftlichen Hintergründe, welche die italieniſchen Meiſter ſo anſprachen, daſs ſie dieſelben zur Zierde der eigenen Compoſitionen entlehnten [2]. Von den Holzſchnitten dagegen begegnen ihrem Verſtändniſſe nicht ſowohl die ſtrengeren älteren Blätter aus der Zeit der Apokalypſe, ſondern erſt die der mittleren Zeit, deren freiere Formenbeherrſchung und harmoniſche Compoſitionsweiſe Dürer bereits als auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Vollendung angelangt zeigen. Entſcheidend für unſer Verſtändniſs iſt es nun, daſs der Beginn dieſer reichſten mittleren Stilperiode Dürers viel früher fällt, als man gemeiniglich annimmt, nämlich vor ſeinen zweiten Aufenthalt in Venedig.

In dieſer Hinſicht bedarf unſere bisherige Anſchauung einer weſentlichen Berichtigung und zwar zunächſt bezüglich der »groſsen Paſſion«. Weil Dürer dieſe Folge von zwölf groſsen Holzſchnitten

1) Trattato, Lib. V. Cap. 2.

2) z. B. die Landſchaft aus der Madonna mit der Heuſchrecke B. 44 auf dem ſogen. Campagnola B. XV. 539 S. Ottilie; aus dem groſsen Hercules B. 73: der ganze Hintergrund bei Robetta B. 24; die Burg combiniert mit der auf dem Euſtachius B. 57. bei Agoſtino Veneziano B. 409, während das Schiff daſelbſt aus dem »Meerwunder« B. 71. ſtammt; die Baumgruppe mit der linken Hälfte der Landſchaft auf dem ſogenannten Marcanton B. 484; vergl. auch oben S. 169 Anmerk. Eine frühe Nachricht bei Wimpheling, nach welcher Gemälde Dürers nach Italien exportiert worden wären, beruht wohl nur auf einem Miſsverſtändniſſe; er ſagt von Dürer: Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasi et Apellis tabulæ«. Grimm, Ueber Künſtler II, 224. Es gab eben kein lateiniſches Wort für Kupferſtich und Holzſchnitt, als imago, pictura. Auch unter den in die Fremde ausgeführten Bildern Schongauers ſind ſicher nur Kupferſtiche zu verſtehen.

erſt im Jahre 1511 als Buch veröffentlichte und vier Blätter derſelben die Jahreszahl 1510 tragen, verſetzte man die Entſtehung aller in dieſe Zeit[1]). Sehr mit Unrecht! denn die Folge ſcheidet ſich deutlich in zwei ungleiche Hälften, deren eine die vier mit 1510 bezeichneten Blätter und den ohne Zweifel gleichzeitigen Titel umfaſst, deren andere aber, aus ſieben Holzſchnitten beſtehend, um ein Jahrzehent älter iſt. Dürer muſs die Erfindung und Zeichnung dieſer älteren Gruppe bald nach Vollendung ſeiner Apokalypſe in Angriff genommen haben. Die Figuren ſind zwar gröſser und mächtiger als dort, aber in ihrer gedrängten Anordnung und leidenſchaftlichen Empfindung, in den Härten der Formen, in dem grellen, unvermittelten Durchſchlagen von Schwarz und Weiſs erinnert noch Vieles an die Apokalypſe. Nur die Ausführung der Formſchnitte bleibt nicht auf der gleichen Höhe; ſie wird ſtellenweiſe derb, roh, gewaltſam. Wir entnehmen daraus, daſs ſich der Ausſchnitt der ungewöhnlich groſsen Holztafeln bis in die Jahre hinzog, da Dürer dieſen Theil der techniſchen Ausführung nicht mehr mit der gleichen Sorgfalt wie früher überwachte. Endlich gerieth die Arbeit ganz in Stocken, vielleicht in Folge der geringeren Befriedigung des Meiſters an den Ergebniſſen, vielleicht noch mehr aus ökonomiſchen Urſachen. Als Dürer dann unter günſtigeren Verhältniſſen an die Publicierung des »Marienlebens« und der »kleinen Paſſion« gieng, kam er auch auf dieſen Torſo wieder zurück und vollendete raſch die Folge der »groſsen Paſſion« durch Beifügung einiger neuen Stöcke und des Titels.

Ich unterlaſſe es, für die älteren ſieben Blätter der groſsen Paſſion eine chronologiſche Reihenfolge aufzuſtellen, die doch immer ſtrittig bleiben müſste, und begnüge mich damit, deren Entſtehung im Allgemeinen etwa um das Jahr 1500 anzuſetzen. Es ſind: Jeſus auf dem Oelberge (B. 6), wie er in eingeknickter Körperhaltung die beiden Hände wie abwehrend dem Kelche entgegenſtreckt, den ihm der Engel hinhält; der Schlaf der drei Jünger im Vordergrunde iſt anſchaulich ausgedrückt, Petrus zur Linken zeigt namentlich die hageren Formen und kühnen Verkürzungen der apokalyptiſchen Engel. Die wild bewegte Stimmung, welche in der Geiſselung (B. 8) herrſcht, ſcheint ſich auch dem Holzſchneider mitgetheilt zu haben, ſein Meſſer hat grauſam in Dürers Zeichnung gewirthſchaftet. Das »Ecce homo« (B. 9) iſt wieder viel beſſer geſchnitten; Chriſtus erſcheint in der rührenden Leidensgeſtalt älterer Vorbilder unter dem Portale eines reichen ſpätgothiſchen Bauwerkes; die Phariſäer unten ſind treffliche

1) Retberg, S. 67, Nr. 174–185. Bartſch Nr. 4—15.

Charakterfiguren, beſonders aber der martialiſche Landsknecht zur äufserſten Rechten. Die Kreuztragung (B. 10) iſt vielleicht die bedeutendſte Compoſition der ganzen Folge. Dürer hat das Motiv des in die Kniee ſinkenden Chriſtus aus Schongauers grofsem Kupferſtiche hier zuerſt aufgenommen. Die knieende Geſtalt, welche mit einem Arme das Kreuz hält, mit dem anderen ſich auf einen Stein ſtützt und das Haupt nach den heiligen Frauen zurückwendet, indeſs ein Scherge ſie am Seile weiterzerrt, iſt ſeitdem für die Darſtellung typiſch geworden. In Chriſtus am Kreuze (B. 11) gehen die Formen der oberen und der unteren Hälfte der Compoſition ſo auseinander, dafs es den Anſchein hat, als wäre die letztere mit der edlen Gruppe um die ohnmächtige Maria erſt einige Jahre ſpäter hinzugefügt oder doch merklich verändert. Die beiden flatternden Engel, welche oben in Kelchen das Blut auffangen, ſind wie aus der Apokalypſe zugeflogen. Die himmliſchen Zeugen, Sonne und Mond, haben noch in altchriſtlicher Weiſe menſchliche Angeſichter. Die Beweinung des Leichnams Chriſti (B. 13) hat in der Compoſition, wie in den dürftigen, eingeſunkenen Formen der Leiche nahe Verwandtſchaft mit den beiden Schulbildern desſelben Gegenſtandes in München und Nürnberg. Die Wirkung der Grablegung (B. 14) beruht mehr auf einer Reihe tief empfundener Einzelnheiten, indeſs die Geſammthaltung und der Schnitt zu wünſchen übrig laſſen.

Mit dem Jahre 1503 kömmt Dürer von der hergebrachten, allzu draſtiſchen Darſtellung der Paſſionsſcenen einigermafsen zurück. Er geht daher auch von dem gröfseren Formate ab, legt den Ton immer mehr auf den Ausdruck weniger Hauptperſonen, und indem er ſo die Compoſition zuweilen bis zum Epiſodiſchen vereinfacht, erhöht er gleichwohl deren Wirkung zu Gunſten einer milderen, zuweilen hochpoetiſchen Auffaſſung der Tragödie. Dieſe weitere Fortbildung ſeines Paſſionsgedankens zeigt zunächſt die »grüne Paſſion« in der Albertina. So nennen wir nämlich eine Folge von zwölf ſorgfältig in Helldunkel auf grün grundiertem Papier mit Feder und Pinſel ausgeführten Zeichnungen; ſie ſchildern das Leiden Jeſu, eingeleitet durch eine Anbetung der heil. drei Könige, und tragen ſämmtlich, zuweilen an zwei Stellen zugleich, die Jahreszahl 1504 [1]). Die grüne Paſſion ſteht bereits ganz auf der Höhe aller ſpäteren Kupfer- und Holzſchnittfolgen. Wenn ſie dieſelben an Ausdruck und Feinheit der Empfindung zuweilen noch übertrifft, ſo verdankt ſie das der reicheren Clairobscurtechnik und

1) Die abweichenden Daten auf den Lithographien von Pilizotti beruhen auf ungenauer Leſung und konnten leicht Forſcher, wie Kugler, Waagen u. a., zu irrigen Annahmen verleiten.

dem Umſtande, daſs kein Holzſchneider Dürers Zeichnung beſchädigt hat. Die Compoſitionen erinnern bald an dieſes, bald an jenes Blatt der publicierten Folgen, ohne daſs aber je die eine oder die andere wiederholt wäre. Sie mögen in manchem Falle für letztere als Quelle, als Vorſtudium gedient haben, z. B. Chriſtus vor Pilatus für das Blatt der Kupferſtichpaſſion, Bartſch 7. Anderſeits bildet die Kreuztragung nur die berühmte Darſtellung der »groſsen Paſſion« (Bartſch 10) weiter; und ähnlich verhält es ſich mit der Grablegung. Gerechte Bewunderung fand ſeit jeher zumal die wohlabgewogene und ſo ergreifende Darſtellung der Kreuzabnahme. Bemerkenswerth iſt auch die maſſive Rundbogenarchitectur, welche in der grünen Paſſion vorkömmt und bei aller Phantaſtik ſich vermuthlich als antik geben will; ſo z. B. erſcheint in der Geiſelung Chriſtus an eine canellierte Säule gefeſſelt, deren Capitäl nebſt ungenauem Blattwerk eine Volute zeigt. Wie genau es Dürer mit dieſen Paſſionsbildern nahm, beweiſen uns die Federſkizzen, die wir noch zu mehreren derſelben beſitzen, u. z. in der Albertina zu Chriſtus vor Pilatus und zur Dornenkrönung, in den Uffizien zur Kreuzabnahme, in der Ambroſiana zu Mailand zur Gefangennehmung Chriſti und zur Geiſelung; daſelbſt ferner der Entwurf eines Chriſtus auf dem Oelberge, der die gleiche Beſtimmung gehabt zu haben ſcheint, aber nicht weiter ausgeführt wurde; Jeſus iſt knieend mit erhobenen Armen, ähnlich wie in der Kupferſtichpaſſion, die drei ſchlafenden Apoſtel aber anders dargeſtellt. Hier ſei gleich auch des groſsen Calvarienberges in den Uffizien gedacht [1]), einer figurenreichen Zeichnung von gleicher Ausführung wie die grüne Paſſion und 1505 bezeichnet. Obwohl durch einen Deckel mit einer fleiſsigen Copie Jan Breughels geſchützt, iſt das Blatt ſehr dunkel geworden; es giebt darnach einen Stich von Jakob Matham. Eine flüchtige Federſkizze zu den unterſten Gruppen befindet ſich in der Sammlung Poſonyi-Hullot [2]).

Da nun an dem Datum aller dieſer Zeichnungen keineswegs zu rütteln iſt, wird es uns nicht ſchwer fallen zu begreifen, daſs auch die berühmte Holzſchnittfolge des »Marienlebens« gröſstentheils bereits in den Jahren 1504—1505 entſtanden iſt; bloſs mit Ausnahme der drei letzten Blätter und des Titels. Obwohl auch auf ganzen Bogen gedruckt, ſind die Holzſtöcke bedeutend kleiner als die der Apokalypſe und der groſsen Paſſion. Verhältniſsmäſsig noch kleiner ſind die Figuren genommen, ſo daſs über ihnen weit mehr Luft bleibt zur Entfaltung der Architectur und der Landſchaft, was den Compoſitionen gar ſehr

1) Katalog der Gemäldegal. Nr. 864. | 2) Nr. 338 des Kataloges.

zu ſtatten kömmt. Dabei zeigt die Behandlung des Holzſchnittes groſse Fortſchritte im Vergleich zu den frühen Blättern der groſsen Paſſion; ein Zeichen, daſs Dürer der techniſchen Ausführung, die er einige Jahre hindurch vernachläſſigt hatte, wieder eine erhöhte Aufmerkſamkeit zuwandte. Die gleichmäſsige Gediegenheit des Schnittes wirkt ungemein wohlthuend.

Die Geſchichte beginnt mit der Zurückweiſung von Joachims Opfer durch den Hohenprieſter (B. 77). Die moraliſche Vernichtung des verſtoſsenen Kinderloſen iſt in ſeiner Haltung, wie in den Mienen der Umſtehenden ſehr anſchaulich gemacht. Hinter und über den Vorhang im Hintergrunde blickt man in's Allerheiligſte, eine rundbogige Halle mit einem Kreuzgewölbe. In der ländlichen Einſamkeit ſodann, dahin ſich Joachim zurückgezogen hat, erſcheint ihm der Engel mit der frohen Botſchaft (B. 78); und zwar bringt er ſie dem Entzückten in Form einer, mit anhängenden Bullen beſiegelten Urkunde! Ringsum die weite, herrliche Landſchaft mit den ſtaunenden Hirten. Das dritte Blatt bringt die Umarmung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. (B. 79). Die rundbogige Einfaſſung iſt mit gothiſierendem Aſt- und Laubwerk — dazwiſchen kleine Standbilder der Patriarchen — reich verziert und läſst den Ausblick auf ein Gehöfte und auf die bergige Landſchaft frei [1]).

Die Geburt der Maria (B. 80) iſt ein vollſtändiges Sittenbild des damaligen Nürnberger Lebens, und ſchwebte nicht darüber der Engel, das Rauchfaſs ſchwingend, ſo würde man durch nichts an die heilige Geſchichte erinnert. Es geht ſo bunt her in der geräumigen Wochenſtube, wie es nur bei der Anweſenheit von eilf Gevatterinnen, Nachbarinnen und anderen Dienſtbefliſſenen immer denkbar iſt. Der Wöchnerin werden Erfriſchungen gereicht; das Kindlein wird in die Badewanne gelegt und der mächtige Bierkrug ſorgt dafür, daſs die wackeren Hausfrauen in der Beſprechung ihres unerſchöpflichen Gegenſtandes nicht ſo bald ermüden. Es folgt die Vorſtellung der dreijährigen Maria im Tempel (B. 81); ſie eilt die Treppe der Vorhalle hinan, an deren Ende der Hoheprieſter ihrer harrt. Der Vorhof des Tempels ſoll antik erſcheinen; daher die phantaſtiſchen Reliefs an der reichen Architectur. Ueber dem Thorweg im Grunde iſt das Standbild eines mythologiſchen Jägers angebracht, in der einen Hand ein gefangenes Thier, in der anderen den Stiel einer Pechpfanne haltend. Die ſchlanken Säulen, welche das Treppenhaus ſtützen, ſind unten bereits

1) Die gleichſeitige Federzeichnung in der Albertina iſt eine täuſchende Copie nach dem Holzſchnitte.

zwiebelförmig eingezogen. Die Vermählung von Maria mit Joſeph (B. 82) vollzieht der Hoheprieſter vor einem rundbogigen Portale, das mit gothiſierendem Aſt- und Stabwerk reich verziert iſt, dazwiſchen Ritterfiguren und nackte Reiter auf Einhorn und Löwen gegeneinander ankämpfend. Im Allerheiligſten dahinter ſieht man eine Ordnung von Rundſäulen mit Blättercapitälen, welche die ſteilen Kreuzgewölbe tragen. Die ſchüchterne Braut mit dem durchſichtigen Schleier und den hermelingefütterten langen Zottelärmeln iſt natürlich eine ächte Nürnbergerin, ſo wie ihre Begleiterin mit dem hohen Haubentuch, welche wir bereits kennen gelernt haben [1]). Die Verkündigung (B. 83) erfolgt auch nicht im engen Stübchen, ſondern in einer luftigen Halle, deren weite Rundbögen durch mächtige, über dem Kämpfergeſims eingelaſſene Schlieſsen geſichert werden. Im oberſten Schildbogen ein Medaillon mit der Halbfigur einer Judith. Die Heimſuchung (B. 84) gab dagegen Gelegenheit zur Anbringung einer reichen Gebirgslandſchaft, die ſich weit in die Ferne erſtreckt. Im Vordergrunde umarmen ſich die beiden ſchwangeren Frauen; unter der Thüre links erſcheint der bekümmerte Joſeph, den Hut in der Hand, vor ihm das halbgeſchorene Löwenhündchen, das Dürer oft und gern anbringt. Der leichte Entwurf zu dem Holzſchnitte, im Gegenſinne mit der Feder gezeichnet, befindet ſich in der Albertina zu Wien.

Die Geburt Chriſti (B. 85) öffnet uns den Einblick in ein verfallenes Stallgebäude; das Kindlein im Korbe wird von neugierig herandrängenden Engeln bewundert, von der Mutter angebetet; links naht Joſeph auf hohen Holzſandalen mit der Laterne, rechts die Hirten. Die Beſchneidung (B. 86) geſchieht im bunten Gedränge der Synagoge, darunter treffliche Charakterfiguren; auf dem Schildbogen des Hintergrundes wieder gothiſches Aſtwerk mit den Figuren von Judith und Moſes. Vortrefflich componiert iſt die Anbetung der drei Könige (B. 87). Der Stall hat die Form einer Burgruine angenommen. Maria ſitzt auf dem Mauerwerk, den edelgebildeten Kopf wie in freudiger Rührung zierlich zur Seite geneigt. Das Kind auf ihrem Schooſse wendet ſich in einer halb ſpielenden, halb gnädig gewährenden Bewegung zu dem königlichen Greiſe, der tiefernſt, das Kinn gegen die Bruſt gedrückt und die Hände gefaltet, vor ihm kniet. Der zweite König unterläſst noch, den Pokal in ſeiner Hand darzubringen, denn er muſs dem dritten, dem Mohren, zuwinken und ihm Muth zuſprechen. Dieſer naht ſich etwas blöde und im Begriffe das Knie zu beugen. Sehr gelungen iſt auf der anderen Seite Joſeph, der, eine Gabe bereits

1) Siehe oben S. 109.

in der Hand haltend, über die Schultern Mariens vorſichtig und neugierig auf die Könige herabblickt. Im Hintergrunde noch der Troſs der Könige und zwei theilnehmende Hirten, in den Lüften drei Gloria ſingende Englein. Der Gegenſtand war allerdings ſchon von den Vorgängern Dürers, namentlich von den niederländiſchen Meiſtern, mit Vorliebe bearbeitet, nirgends aber glücklicher als in dieſem einfachen Holzſchnitte. Die Figuren ſind ſo geſchickt angeordnet, jede derſelben durch einen ſo beſtimmten Ausdruck belebt und mit der anderen in Beziehung geſetzt, daſs alle wie mit einer Art innerer Nothwendigkeit an einander gebunden erſcheinen. Trotz der geringen Hülfsmittel iſt die Handlung bis in's Einzelne motiviert, und die Grundſtimmung entſpricht nicht nur dem Vorſtellungskreiſe, aus dem die Darſtellung entnommen iſt, ſondern auch über die bedingte Verſtändlichkeit hinaus den allgemein menſchlichen Gefühlen; nichts bleibt daran zufällig oder gleichgiltig. Nur die gröſsten Meiſter, wie Maſaccio oder Lionardo, verſtanden es, ihrer Compoſition eine ſolche Fülle von Energie einzuflöſsen und die Geſtalten ihrer Phantaſie in dem Maſse zu beſeelen, daſs deren geiſtige Beziehungen zu einander für den Beſchauer klarer zu Tage treten, als es eine gegebene Wirklichkeit je zu bieten vermöchte.

Auf der Darbringung im Tempel (B. 88) überraſchen die mächtigen Säulen mit flachen Baſen und Weinlaubcapitälen, die ein maſſives, im Innern des Tempels freiliegendes Gebälke tragen. Der Zweck desſelben iſt nicht abzuſehen; es mag vornehmlich theoretiſchen Studien in den halbverſtandenen Büchern der Alten ſeinen Urſprung verdanken. Die Flucht nach Aegypten (B. 89) iſt ſtark von dem Kupferſtiche Martin Schongauers beeinflufst bis zu der Palme und anderen exotiſchen Gewächſen und zu der Geſtalt des Eſeleins. Das reizendſte Blatt der Folge iſt ohne Zweifel die Ruhe in Aegypten (B. 90), wo die Eltern durch Arbeit ihr Leben friſten. In einem Gehöfte, aus dem man in die bergige Landſchaft hinausblickt, iſt Joſeph bei ſeiner Zimmermannsarbeit. Engelskinder ſammeln ihm geſchäftig die Spähne in einen Tragkorb — einer von ihnen hat muthwillig den Hut des Meiſters auf den kleinen Kopf geſtülpt, andere noch vergnügen ſich an Spielzeug. Joſeph hält eben inne und blickt, die Axt in den Händen, beſorgt hinüber nach der Gruppe, wo die junge Mutter bei Rocken und Spindel glückſelig an der Wiege des Kleinen ſitzt. Theilnahmsvoll drängen ſich Engel an ſie heran und bewundern Mariens feines Geſpinnſt, einer von ihnen bringt ihr Blumen dar. Am Himmel oben erſcheint ſegnend Gott Vater. Es iſt ein Bild des reinſten Familienglückes, das den armen Verbannten ſelbſt die Heimath erſetzt. Dürer

hat überhaupt mit ſeiner Schilderung des Marienlebens eine Saite des deutſchen Gemüthes mächtig angeſchlagen. Es iſt die Verklärung des Familienlebens, über welches ſich die ganze Fülle göttlichen Wohlgefallens ergieſst. Der Maler predigt damit zuerſt die neue Moral, die ſpäter Martin Luther froh in ſein Volk hinausrief: daſs der Eheſtand »der fürnehmſte Stand auf Erden« ſei, daſs es »keine lieblichere, freundlichere noch holdſeligere Geſellſchaft gebe, denn eine gute Ehe« [1]).

Jeſus unter den Schriftgelehrten im Tempel (B. 91) liefert eine wahre Muſterkarte von Körperſtellungen, in denen gelehrter Hochmuth und Beſſerwiſſen ſich nur immer ausdrücken mag. Den gröſsten Gegenſatz zu den gereckten und geſpreizten Geſtalten der greiſen Büchermänner bilden dann Maria und Joſeph, die demüthig hereintreten. Ergreifend aber iſt der Abſchied Jeſu von der Mutter vor ſeiner letzten Reiſe nach Jeruſalem (B. 92). Indem er ſich zum Gehen wendet, voll Hoheit und mit entſchloſſenem Ernſt, ſegnet er noch einmal die gealterte Mutter, die händeringend und verzweifelt über das Schickſal, das ihm bevorſteht, am Thore zuſammenbricht. Gröſseres hat kein Dichter erſonnen, kein Maler gemalt!

So weit war das Marienleben bereits vollendet, als Dürer ſeine zweite Reiſe nach Venedig antrat. Nach Giorgio Vaſari wäre gar ein Rechtsſtreit wegen unbefugter Nachbildung dieſer Blätter die Veranlaſſung zu der Reiſe geweſen [2]). Von offenbaren Irrthümern Vaſaris abſehend und mit Anbequemung an die Thatſachen lautet deſſen Bericht etwa dahin, daſs Dürer auf die Nachricht, daſs Marcanton in Venedig ſein Marienleben getreu in Kupfer nachgeſtochen hätte, erzürnt dahin gekommen wäre, um den Bologneſen darob bei der Signoria zu verklagen, und daſs der Proceſs dahin entſchieden worden wäre, daſs Marcanton zwar die Nachbildung der Dürer'ſchen Holzſchnitte unverwehrt geblieben, dagegen die Beibehaltung von deſſen Monogramm auf den Copien unterſagt worden ſei. Und in der That tragen die ſpäter noch von Raimondi gefertigten Nachſtiche nach der ganzen Holzſchnittfolge der »kleinen Paſſion« von Dürer, nicht wie das Marienleben deſſen Monogramm, ſondern bloſs das leere Täfelchen, deſſen

1) A. Woltmann, Zu Dürers Gedächtniſs; Nationalzeitung, 1871 Nr. 236. Eingehendere Beſchreibungen der Folge bei Eye, Leben A. Dürers 280–319, und in den Verzeichniſſen von Bartſch, Heller und Retberg.

2) Vaſari, ed. Lemonier IX, 267. Daſs er oder ſein Berichterſtatter das Marienleben bloſs mit der, erſt ſpäter entſtandenen »kleinen Paſſion« verwechſelte, iſt klar, thut aber an ſich ſeiner Glaubwürdigkeit noch keinen Eintrag.

ſich Marcanton auch fortan öfter an Stelle ſeines eigenen Monogramms und als Erſatz dafür bediente.

Man hat die längſte Zeit dieſen Bericht Vaſaris für eine ganz und gar unbegründete Fabel gehalten, theils wegen der verſchiedenen Ungenauigkeiten in demſelben, vornehmlich aber deshalb, weil ja Dürer »Unſer Frauen Leben«, ebenſo wie die »kleine Paſſion«, erſt nach der venetianiſchen Reiſe im Jahre 1511 als Buch veröffentlicht hat, eine Nachbildung durch Marcanton früher alſo nicht möglich geweſen wäre. Zu Gunſten dieſer Auffaſſung las man ſogar die deutliche Jahreszahl 1504 auf der Begegnung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte beharrlich für 1509. Seitdem wir aber wiſſen, daſs Dürers Marienleben mit Ausnahme von zwei, höchſtens drei Blättern jener früheren Zeit, um das Jahr 1504, angehört, ja manche Vorſtudien und Zeichnungen dazu noch höher hinaufreichen, verliert auch jene Nachricht Vaſaris viel von ihrer Ungeheuerlichkeit. Freilich habe ich in den venetianiſchen Archiven vergebens nach Spuren eines derartigen Rechtshandels geſucht; das darf aber bei den groſsen Lücken der betreffenden Urkundenreihen nicht Wunder nehmen.

Auch der reizende Kupferſtich Chriſti Geburt [1]), von Dürer ſelbſt »Weihnachten« genannt, athmet ja ganz denſelben Duft wie das Marienleben, als wäre er ein Stück davon, nur eine andere Blüthe an derſelben Staude. Wir blicken in das Gehöfte eines deutſchen Hauſes, in deſſen offener Halle links Maria das Chriſtkind anbetet, indeſs Joſeph in der Mitte des Hofes damit beſchäftigt iſt, aus einem Ziehbrunnen Waſſer zu ſchöpfen; durch das rundbogige Thor im Grunde ſieht man in der landſchaftlichen Ferne den Engel der Verkündigung ſchweben. Aus dem hohen Wohnhauſe aber ragt oben eine Stange und daran hängt das Täfelchen mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1504. Die Ausführung des Stiches iſt zwar weniger anſpruchsvoll als bei dem gleichzeitigen »Adam und Eva«, aber nicht minder fein und ſorgfältig.

Als Dürer im Jahre 1505 nach Venedig gieng, waren alſo von den 20 Holzſtöcken des Marienlebens mindeſtens 16 bereits druckfertig und ohne Zweifel führte Dürer Abdrücke davon zum Verkaufe mit ſich. Auf zwei von den 17 Nachſtichen Marcantons befindet ſich auch wirklich, allerdings an verborgener Stelle, die kleine Jahreszahl 1506, nämlich auf der Verkündigung und auf der Anbetung der heil. drei Könige. Dagegen fehlen unter ſeinen Copien nebſt dem Titelblatte gerade die beiden vorletzten Stücke von Dürers Folge mit Mariens Tode und der Himmelfahrt. Dürer hatte wohl auch dieſe beiden

1) Bartſch 2.

Darſtellungen gleichzeitig entworfen. Die leichte Federzeichnung zum Tode der Maria, im Gegenſinne zum Holzſchnitte, befindet ſich in der Albertina. Eine Zeichnung der Himmelfahrt der Jungfrau, mit der Feder umriſſen und mit der Pinſelſpitze vollendet, im Britiſchen Muſeum trägt bereits die Jahreszahl 1503 [1]). Obwohl etwas breiteren Formates, hängt der Entwurf wohl ſchon mit dem Plane der Holzſchnittfolge zuſammen. Doch wurden die beiden Blätter damals noch nicht ausgeführt, ſondern erſt im Jahre 1510 von Dürer auf den Holzſtock gezeichnet; folglich konnte ſie alſo Marcanton im Jahre 1506 noch nicht mit copieren.

Das letzte Blatt der Folge, die reizende Verehrung der Madonna durch Heilige und Engel, welche vielleicht urſprünglich gar nicht zur Folge zählte, muſs Marcanton erſt ſpäter nachgetragen haben, denn ſein Stich trägt nicht mehr Dürers, ſondern groſs und deutlich ſein eigenes Monogramm. Auch iſt dieſe Copie ſonderbarer Weiſe nicht auf eine eigene Platte geſtochen, ſondern bloſs auf die Rückſeite der ſechszehnten, wie dies an den heute noch in italieniſchem Privatbeſitze erhaltenen Original-Kupferplatten Marcantons erſichtlich iſt. Können wir nun auch nicht glauben, daſs dieſe Nachſtiche Marcantons die Veranlaſſung von Dürers Reiſe nach Venedig geweſen ſeien, ſo iſt anderſeits doch auch nicht wahrſcheinlich, daſs Dürer, einmal in Venedig, die Nachbildung ſeiner Blätter ſammt ſeinem Monogramme geduldig mit anſah. Möglich, daſs er dagegen den Schutz der Signoria anrief; um ſo eher, als auch er unter der Eiferſucht der venetianiſchen Maler zu leiden hatte, die ihn gar dreimal vor das Gericht der Signoria citierten, bis er vier Gulden an ihre Scuola oder Genoſſenſchaft entrichtete [2]).

Daheim wachte Dürer ſtets mit Eifer über ſeinem Kunſteigenthum; und insbeſondere waren es die am leichteſten nachzuahmenden Holzſchnitte, die er fortwährend gegen Nachdrucker und Fälſcher zu vertheidigen hatte. Der Rath von Nürnberg verſagte ihm ſeinen Schutz nicht, und zwar richtet ſich deſſen Verbot dann auch nur gegen die betrügliche Benützung des Monogramms. So lautet ein Rathserlaſs vom 3. Januar 1512: »Item einen fremden Mann, ſo unter dem Rathhauſe Kunſtbriefe feil hat und unter denſelben etliche, ſo Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt ſind, ſoll man in Pflicht nehmen, dieſelben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er ſich deſs widern würde, ſoll man ihm dieſelben Briefe alle als ein Falſch aufheben und zu eines Raths

1) Waagen, Treasures of Art. I. 233. | 2) Dürers Briefe 11.

handen nehmen. Actum Sabats poſt Circumciſionis Domini 1512« [1]). Das Verbot war ohne Zweifel durch eine Klage Dürers provociert. Ebenſo verſäumte er nicht, ſeinen illuſtrierten Büchern, darunter auch dem Marienleben, die Drohung beizufügen: »Wehe Dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung; hüte Dich, an dieſe unſere Werke die dreiſte Hand anzulegen!« u. ſ. w., mit Berufung auf ein ihm vom Kaiſer Maximilian verliehenes Privilegium: »daſs niemand mit unterſchobenen Platten dieſe Bilder nachdrucken dürfe«. Vielleicht iſt denn Marcanton auch bereits mit gemeint unter jenen venetianiſchen Malern, von denen Dürer am 7. Februar 1506 ſchreibt: »Auch ſind mir ihrer viele feind und machen mein Ding in Kirchen nach, und wo immer ſie es bekommen mögen«. Darunter müſſen nicht etwa Gemälde von Dürer verſtanden werden, ſondern ſicherlich nur ſeine Kupferſtiche und Holzſchnitte, welche entweder an den Kirchenthüren feil gehalten, oder von Andächtigen als Votivbildchen innerhalb derſelben aufgehängt waren. »Nachher«, fügt Dürer hinzu, »ſchelten ſie es und ſagen, es ſei nicht antikiſcher Art und darum ſei es nicht gut« — ein Vorwurf, den die Venetianer gegen den deutſchen Meiſter gewiſs mit demſelben Rechte in's Feld führten, wie die Florentiner und andere Italiener, vor allen Vaſari, gegen ſie ſelbſt.

Das ſichere, ruhig ablehnende Selbſtbewuſstſein, das in jenen wenigen Worten liegt, wird erſt ganz verſtändlich, wenn wir Dürer als bereits auf der Höhe ſeiner Kunſt angelangt, als den fertigen Meiſter der Paſſionen und des Marienlebens erfaſſen. Und das war Dürer ſchon im Jahre 1504, denn in den Werken dieſes Jahres liegt bereits alles beſchloſſen, was Dürer auf dem Gebiete der religiöſen Kunſt Groſses ſchaffen ſollte. Nach langem, bangen Suchen zwiſchen Ueberlieferung und Natur hatte er die Formenſprache für den Ausdruck ſeines tiefſten Inneren gefunden, und mit gewaltiger Kraftanſtrengung zwang er die abgekehrten Pole des gährenden Zeitalters, Glauben und Wiſſen, zu einem harmoniſchen Ringe zuſammen. Den vollen Strom chriſtlicher Gefühlsinnigkeit goſs er in tauſend neue, dem Leben abgelauſchte Formen, wie ſie nur die deutſche Volksſeele ſo tief nachzuempfinden weiſs; die Brücken der italieniſchen Renaiſſance, das leicht geſchürzte Gängelband der Antike, riſs er hinter ſich ab und gelangte ſelbſtändig zu jener muſtergiltigen, ſeitdem typiſch gewordenen Darſtellung der heiligen Geſchichten, an der die ganze moderne Menſchheit ihre ſittigende Erbauung gefunden hat.

Thatſächliche Gründe für Dürers zweite Reiſe nach Venedig waren

1) Campe, Reliquien, 183. Baader, Beiträge I, 10. mit Berichtigung der Jahreszahl.

zunächſt der Ausbruch einer ſchweren Seuche oder Peſt in Nürnberg um die Mitte des Jahres 1505, was in damaligen Zeiten häufig zu Ortsveränderungen und Wanderungen Anlaſs gab; ſodann die Rückſicht auf Gewinn durch den Verkauf der mitgebrachten Kunſtwaare und durch Uebernahme vortheilhafter Aufträge am anderen Orte. Abgeſehen von ſeinen Kupfern und Holzſchnitten berichtet Dürer ſelbſt von ſechs kleinen Bildern, die er zum Verkaufe mit nach Venedig geführt hatte; und während er bei ſeiner Abreiſe in Pirkheimers Schuld ſteht, kann er nach ſeiner Rückkehr ſeine Schulden bezahlen und eine vergleichsweiſe günſtige Ueberſicht ſeines Vermögensſtandes geben [1]). Wir erfahren zugleich bei dieſer Gelegenheit, daſs ihm ein Colporteur in Rom geſtorben ſei mit Verluſt der von ihm mitgeführten Kunſtwaare, ein Zeichen, wie ſehr Dürer ſchon auf Abſatz in Italien rechnen konnte.

Eine ganz beſtimmte Veranlaſſung zu Dürers zweiter Reiſe nach Venedig ergiebt ſich indeſſen mit zuverläſſiger Wahrſcheinlichkeit aus der Baugeſchichte des Fondaco dei Tedeschi, über welche uns die Archive der Republik [2]) noch Aufſchluſs geben. Die Kaufhalle der Deutſchen am Ponte Rialto war im Winter des Jahres 1504—5 abgebrannt. Am 10. Juni 1505 beſchlieſst der Senat den Neubau des erweiterten Hauſes zu beſchleunigen und am 19. desſelben Monats entſcheidet bereits die Signoria über die vorgelegten Modelle; und da zwiſchen denſelben keine groſsen Unterſchiede beſtehen, wird auf inſtändiges Anhalten der deutſchen Kaufleute dasjenige gewählt, welches einer der Ihrigen, genannt Hieronymus, ein verſtändiger und geſchickter Mann, gemacht hatte [3]). Noch wurde beſtimmt, daſs an dem Neubau nichts von Marmor und von erhabener Arbeit hergeſtellt werde, ſondern daſs man ſich auf Verwendung von rohem Bruchſtein zu beſchränken habe [4]). Bekanntlich halfen ſich die Vertrauensmänner der deutſchen

1) Dürers Briefe 7, 136 u. 239. Vergl. oben S. 114.

2) Senato I. — R. 15, Terra fol. 65 u. 67.

3) Havendo se cum diligentia visti e ben examinati i modeli del Fontego de' Tedeschi apresentadi à la Signoria nostra et considera non esser gran differentia de spessa da l'una a l'altro: l'è ben conveniente satisfar à la grande instantia facta per li mercadanti di esso Fontego, quali dovendo esser quelli, che lo hano ad galder et fruir, hano supplicato se vogli tuor el modello frabricado per uno de i suo, nominato Hieronymo, homo intelligente et practico, per esser non mancho de ornamento de questa cita et utele de la Signoria nostra, che comodo ad loro, si per la nobel et ingeniosa compositione et constructione de quello, come etiam per la quantita et qualita de le camere, magaçeni, uolte et botege, se farano in esso, de le qual tute se traçera ogni anno de affícto bona summa de danari: Perho l'andera parte per autorita de questo conseglio: la fabriga del Fontego suprascripto far se debi iuxta el modello composto per el prefato Hieronymo Thodescho etc.

4) Ne se possi in esso Fontego far cosa alcuna de marmoro, ne etiam lavo-

Kaufherren angefichts diefes Verbotes damit, dafs fie die Aufsenmauern des neuen Fondaco von Giorgione und Tizian ganz mit Fresken bedecken liefsen, von denen leider heutzutage fo gut wie nichts mehr übrig geblieben ift [1]).

Der Fondaco de' Tedeschi bildet ein einfaches, drei Stockwerke hohes Quadrat mit Kreuzgängen oder Arkaden im Hofe und einer gegen den Canal grande offenen Halle von fünf Bögen mit roh behauenen Pfeilern und Einfaffungen. Blofs das erfte Stockwerk diefer Hauptfronte hat Seitengalerien und gepaarte Bogenfenfter, die beiden anderen einfache viereckige Fenfterpaare. In der Mitte der Façade gegen den Canal hin ift ein verzierter Stein eingelaffen mit der Infchrift: GERMANICIS D (edicatum); darunter ein Baumeifterzeichen, ähnlich der Form eines Drudenfufses. Alles Andere ift mit Mörtel verkleidet. Nur in dem kleinen Gäfschen, welches rechts nach der Kirche S. Bartolommeo hinüberführt, ift noch ein reizendes kleines Marmorportälchen angebracht: canellierte Säulen mit reichen Capitälen, Attika und im Schlufsftein eine Amorette mit Füllhorn; es trägt die Infchrift: principatus Leonardi Lauredani inclyti ducis anno sexto. Wenn die Verhältniffe des Gebäudes zu einem derartigen Schluffe berechtigen, fo ift jener »Hieronymo Tedescho« ein Augsburger Baumeifter gewefen. Unterftützt wird diefe Annahme durch den Umftand, dafs die Augsburger und die Nürnberger Kaufleute den Vorsitz an den beiden Tafeln im Fondaco führten und fomit an der Spitze der deutfchen Colonie in Venedig ftanden [2]). Dies zeigt fich auch gleich bei der Vertheilung der Kaufhallen im neuen Fondaco: die zwei erften Gewölbe erhalten die Augsburger Fugger; die beiden nächftfolgenden die Nürnberger Anton Kolb und Leonhard Hirfchvogel, dann folgt wieder der Augsburger Rehlinger u. f. w. Mit Nürnberg aber hat die Bauart des Kauf- und Waarenhaufes nichts gemein.

Legten aber die Deutfchen damals fo viel Gewicht darauf, ihren Fondaco von einem Landsmanne aufgebaut zu fehen, fo giengen fie wohl auch von demfelben Gefichtspunkte aus, als es fich gleichzeitig um eine Altartafel für die zugehörige St. Bartholomaei-Kirche handelte. Wenn dort Augsburg, fo mufste hier Nürnberg in Betracht kommen:

riero alcuno intagliado de straforo over altro per alcun modo: ma dove l'acadera far se debi de piera viva batuda de grosso et da ben, sicome sera bisogno.

1) Franc. Sansovino, Venezia, 1581, S. 135. Vergl. Th. Elze, Der Fondaco dei Tedeschi, Ausland 1870 S. 625.

2) Ueber die Vorgefchichte des Fondaco vergl. Capitulare dei Visdomini del Fontego dei Todeschi in Venezia ed. G. M. Thomas, Berlin 1874. Dazu die Anzeige diefes Werkes von W. Heyd: Das Haus der deutfchen Kaufleute in Venedig, v. Sybels Hiftorifche Zeitfchr. XVI. 194 ff.

das ift bei der Eiferfucht, welche zwifchen den beiden Vororten im Fondaco herrfchte und zuweilen gar in Feindfeligkeiten ausartete, leicht vorauszufetzen. Durch Pirkheimers Freund, den kunftfinnigen Anton Kolb, konnte dann der ehrenvolle Auftrag leicht an Dürer gelangen. Dies war wohl auch der ausgefprochene Zweck der venetianifchen Reife, welche Dürer noch im Jahre 1505 antrat. Dafs Dürer fchon vor dem Jahreswechfel in Venedig war, zeigt fein erfter Brief an Pirkheimer mit dem Neujahrswunfche, aber mehr noch der zweite, vom 7. Februar 1506, in welchem er fich wegen früheren, längeren Stillfchweigens durch Schreibfaulheit u. a. entfchuldigen zu müffen glaubt, worauf er dann in die rührenden Worte ausbricht: »Darum bitte ich Euch unterthänig, Ihr wollet mir's verzeihen, denn ich hab' keinen anderen Freund auf Erden, denn Euch!«

Einen werthvollen Beleg dafür, dafs Dürer fchon im Jahre 1505 nach Venedig kam, liefert noch eine Zeichnung im Befitze von Mr. Danby Seymour in London: in fchwarzer Kreide ein grofser weiblicher Kopf in ein Tuch gehüllt, die Augen zugekniffen, den Mund offen, die Zähne zeigend. Darauf von Dürers Hand die Infchrift: »Una Wilana Windisch 1505« und das Monogramm; alfo eine Bäuerin wohl nicht des Namens Windifch, fondern windifcher d. i. slavifcher Nationalität. Die italienifchen Worte — una villana — in diefer Verbindung laffen kaum eine andere Erklärung zu, als dafs Dürer diefes Studium nach einer Wendin auf feiner Reife nach Venedig im Friaul oder fonft im italienifchen Grenzlande gemacht habe. Vielleicht auch bot fich ihm in Venedig felbft dazu die Gelegenheit; fo wie er vermuthlich dort eine Bewohnerin der Türkei, eine Albanefin oder dergleichen mit der Feder fkizzierte, in einem langen, pelzverbrämten Mantel, den Kopf in ein Kinntuch und eine breit herabfallende Haube gehüllt; daneben der Kopf noch einmal, mit einer hohen cylindrifchen Kappe ohne Krempe bedeckt, und oben die Infchrift »ein türgin«, eine Türkin. Das Blatt befindet fich in der Ambrofiana in Mailand.

Schon im erften Briefe vom 6. Januar erwähnt nun Dürer: »Denn ich habe den Deutfchen eine Tafel zu malen, für welche fie mir 110 Gulden Rheinifch geben — nicht für fünf Gulden Unkoften gehen darauf — die werde ich noch innerhalb acht Tagen fertig bringen mit Grundieren und Abziehen[1]. Sodann will ich gleich anfangen fie zu malen, denn fie foll, fo Gott will, einen Monat nach Oftern auf dem Altare ftehen. Das Geld hoffe ich, fo Gott will, alles zu erfparen«. Doch fchreibt er am 7. Febr. »Und heute hab' ich erft meine Tafel

1) Dürer fchreibt: „verfertigen mit Weifsen und Schaben."

angefangen zu entwerfen« etc. Sodann beginnt aber auch die Unzufriedenheit mit dem Auftrage, als habe er ſich mit deſſen Annahme übereilt. Er ſchreibt am 2. April: »Ihr ſollt auch wiſſen, daſs ich viel Geld gewonnen haben könnte, wenn ich der Deutſchen Tafel nicht zu machen übernommen hätte. Es iſt doch eine groſse Arbeit daran und ich kann ſie vor Pfingſten nicht völlig fertig machen. Gleichwohl giebt man mir nicht mehr als 85 Ducaten. Nun wiſſt Ihr, was auf Zehrung aufgeht; ich habe auch etliche Sachen gekauft, habe auch Geld hinaufgeſchickt, ſo daſs ich noch nicht viel vor mir habe. Aber vernehmt meine Meinung: ich bin willens, nicht hinauszuziehen, bis daſs Gott giebt, daſs ich Euch mit Dank zahlen kann und noch hundert Gulden übrig behalte [1]). Ich wollte es auch leicht gewinnen, wenn ich der Deutſchen Tafel nicht zu machen hätte, denn auſser den Malern will mir alle Welt wohl«. Daraus erhellt, daſs er den Auftrag übernommen hatte, bevor er noch wuſste, wie bekannt, ja berühmt ſein Name und ſeine Kunſt bereits in Venedig waren; es unterſtützt immerhin die Annahme, daſs ſchon eine frühere beiläufige Abmachung zwiſchen Venedig und Nürnberg beſtanden habe, die ihn vornehmlich zur Reiſe veranlaſst hätte. Schon am 28. Februar ſchreibt er ja: »Und ich habe einen ſolchen Zudrang von Wälſchen, daſs ich mich zu Zeiten verbergen muſs. Die Edelleute wollen mir alle wohl, aber wenig Maler«.

Am 8. September kann Dürer dem Freunde berichten: »Wiſſet ferner, daſs meine Tafel ſagt, ſie wollte einen Ducaten darum geben, daſs Ihr ſie ſähet, ſie ſei gut und ſchön von Farben. Ich habe groſses Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich könnte wohl 200 Ducaten in der Zeit gewonnen haben und habe viel Arbeit ausgeſchlagen, auf daſs ich heim kommen könne. Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da ſagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüſste ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt ſpricht Jedermann, ſie hätten ſchönere Farben nie geſehen«. Dem fügt Dürer noch bei, daſs der Doge Leonardo Loredano und der Patriarch Domenico Grimani ſeine Tafel auch geſehen haben, bevor dieſelbe noch vollendet war — keine geringe Ehre für den deutſchen Meiſter; denn das geiſtliche, wie das weltliche Oberhaupt des damaligen Venedig waren zugleich auch deſſen eifrigſte, verſtändigſte

1) Schlagend ſtimmt damit ſein, bereits öfter erwähnter Vermögensausweis vom Jahre 1507—8, nach welchem er ſeine Schuld vom Erlös der Venetianiſchen Reiſe getilgt hat und zu allem guten Hausrath noch »um 100 Gulden Rheiniſch guter Farben« beſitzt, in denen er ſomit den Ueberſchuſs angelegt hatte. Dürers Briefe, 136, mit Anmerk.

Kunſtfreunde. Endlich am 23. September iſt die Tafel fertig. Der Altar, auf welchem ſie aufgeſtellt wurde, befindet ſich im geraden Chorabſchluſſe von San Bartolommeo, der Begräbniſskirche »Nationis Alemannae«; es iſt eine kleine Pfeilerbaſilika mit Tonnengewölben im Mittel- und Querſchiff und einem kleinen achteckigen Kuppelaufſatze über der Vierung. Dürer freut ſich nun aufrichtig ſeines groſsen Erfolges; denn mit Bezug auf die diplomatiſchen Erfolge, von denen ihm Freund Pirkheimer zu berichten wuſste, ſagt er: »Und wie Ihr Euch ſelbſt wohlgefallet, ebenſo gebe auch ich hiermit zu verſtehen, daſs es ein beſſeres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künſtler loben dasſelbe, ſo wie Euch die Herrſchaften. Sie ſagen, daſs ſie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie geſehen haben« etc.[1])

Der Gegenſtand des Gemäldes war die Verherrlichung der Maria im «Roſenkranzfeſt«, und ſo wird das Bild gemeinhin genannt. Kaiſer Rudolf II. brachte es gegen Zahlung einer groſsen Summe an ſich[2]). Es heiſst, daſs er das Bild, auf's Sorgfältigſte verpackt, von vier ſtarken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen lieſs, weil er beſorgte, daſs es durch das Rütteln eines Fuhrwerks Schaden leiden möchte. Aus der kaiſerlichen Sammlung in Prag ſollte das Bild auf Befehl Kaiſer Joſeph II. mit noch anderen Gemälden nach Wien überführt werden, gerieth aber auf bisher unbekannte Art in Verluſt und kam ſpäter in den Beſitz des Prämonſtratenſerſtiftes Strahow in Prag. Inmitten einer heiteren Landſchaft und vor einem dunkelgrünen, purpurgeſäumten Teppiche thront die goldgelockte, blau gekleidete Madonna mit dem Chriſtkinde, umgeben vom heil. Dominicus, dem Begründer des Roſenkranzcultus und von mehreren Engeln, welche insgeſammt die vor ihnen knieende Verſammlung mit Kränzen von natürlichen Roſen krönen[3]). Die Mitte nehmen der Papſt und der Kaiſer ein, erſterer vom Chriſtkind, letzterer von Maria gekrönt; beide in weiten Purpurmänteln, der des

1) Vergl. damit das gleichzeitige Urtheil von Chriſtoph Scheurl, De laudibus Germaniæ: Germani Venetiis commorantes, totius civitatis absolutissimum opus, ab hoc perfectum monstrant: ita Cæsarem exprimens, ut ei præter spiritum deesse videatur nihil«. Ferner Franc. Sansovino, Venetia, 1581, S. 48 »una palla di nostra donna di mano d'Alberto Duro, di bellezza singolare per disegno, per diligenza et per colorito«.

2) An ſeine Stelle in S. Bartolommeo kam eine Verkündigung von Rottenhammer. Im Verzeichniſſe der Prager Kunſtkammer wird das Bild beſchrieben: »Ein gar ſchön Marien-Bildt, wie ſie Kayſer Maximilianum primum ein Roſen-Krantz auffetzt, vndt Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln vom Albrecht Dürer, ein fürnemes Stück«. Berichte des Alterthumsvereins in Wien, 1864, VII. 105.

3) Vergl. über den Cultus A. Springer, Raphaelſtudien, Zeitſch. f. bild. K. VII. 79.

Das Rosenkranzfest.

Gemälde im Prämonstratenser-Stift Strahow in Prag.

(Seite 260.)

Papftes reich in Perlen und Gold geftickt mit St. Petrus und einem Pelikan in der Bordüre. Es find die Bildniffe Maximilians I. und Julius II. Dafs Dürer nicht blofs erfteren, fondern auch den letzteren porträtieren wollte, lehrt deutlich der Vergleich des Kopfes mit der Denkmünze, welche der Papft 1506 von Caradoffa auf die Grundfteinlegung von St. Peter prägen liefs. Einen anderen Nothbehelf als Münzen hatte Dürer nicht, und der kleine Mafsftab der Vorlage macht es erklärlich, dafs der Meifter den mächtigen Stierkopf des Della Rovere einigermafsen fänftigte und verdeutfchte [1]). Auch unter den übrigen zu beiden Seiten Knieenden befinden fich ohne Zweifel Bildniffe der hervorragendften deutfchen Kaufherren und von deren Angehörigen. Der hagere Mann mit dem Winkelmafse zur Rechten kann niemand anderes fein, als Meifter Hieronymus, der Erbauer des neuen Fondaco. Dahinter erfcheinen im Mittelgrunde die Geftalten von Wilibald Pirkheimer und von Dürer felbft, letzterer mit einem grofsen Blatte in der Hand, darauf gefchrieben fteht: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI« und das Monogramm. Bekannte fich Dürer fo in der Fremde mit Selbftbewufstfein nur zu feiner Nationalität, fo vergafs er doch auch der theuren Vaterftadt nicht. Wie ihm der Freund zu der einen Seite fteht, fo trifft der Blick des Befchauers zur anderen neben dem Kopfe des Meifters in der Ferne eine Baugruppe, welche «die Veffe«, die kaiferliche Burg von Nürnberg darftellt, freilich in fremder Umgebung und überragt vom Hochgebirge [2]).

Die Compofition des Rofenkranzfeftes ift von grofser Meifterfchaft; ftreng harmonifch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, felbftändig und doch dem damaligen Gefchmacke der venetianifchen Malerei bis zu einem gewiffen Grade angepafst. Die einfache Pyramide der Mittelgruppe mit Papft und Kaifer hebt den Grundgedanken der alten deutfchen Weltanfchauung nachdrücklich hervor. Daneben erfcheinen die übrigen Perfonen in den beiden gedrängten Seitengruppen faft nur wie Zufchauer; über ihnen liegt etwas von der gelaffenen Ruhe, mit welcher fich die venetianifche Volksmenge auf den Gemälden Gentile Bellinis oder Carpaccios verfammelt. Der lautefpielende Engel zu Füfsen der Madonna fingt die Melodie zu einer »Santa converfazione« des Giovanni. Der freie Ausblick aber in die weite nordifche Landfchaft, die helle Luft mit den

1) Selbft unfer kleiner Holzfchnitt genügt noch, um durch Vergleich mit jener gleichzeitigen Medaille, die vielleicht gerade Dürer vorgelegen hat, das Gefagte zu erhärten.

2) Vergl. oben S. 213.

flatternden Engelskindern giebt dem ganzen Bilde eine eigenthümlich heitere, herzerhebende Stimmung. Von der vielgerühmten Ausführung desſelben iſt uns freilich nur noch ſehr wenig erhalten. Die Tafel hat ungemein gelitten. Von den vierundzwanzig Köpfen unten, den zwölf Engelsköpfchen in den Lüften iſt kaum ein einziger unberührt geblieben. Ganze Theile der Fläche, insbeſondere aus der Mitte, ſind abgefallen und faſt alles iſt übermalt [1]). Nur aus einzelnen kleinen Stellen und aus der Vergleichung mit anderen erhaltenen Gemälden Dürers können wir uns einen beiläufigen Begriff von der urſprünglichen Leuchtkraft des Ganzen bilden. Die Zeichnung für unſeren Holzſchnitt iſt nach den beſten vorhandenen Quellen hergeſtellt, vornehmlich mit Zugrundelegung einer Bauſe, welche der Maler Tkadlik im Jahre 1840 vor der letzten, verderblichſten Reſtaurierung und zugleich zum Zwecke derſelben gemacht hat [2]).

Wenn Dürer den Zeitraum der Ausführung ſeines Roſenkranzfeſtes auf fünf Monate anſetzt, ſo muſs er erſt im April damit begonnen haben. Die Zeit zuvor vergieng mit Entwürfen, Studien und Vorzeichnung. Zum Glück haben ſich einige Zeichnungen erhalten, welche uns von dem Ernſte dieſer ſeiner Vorarbeiten unterrichten und mit zur Ergänzung des zerſtörten Bildes dienen können. Sie ſind leicht kenntlich an dem hellblauen Naturpapier mit dem Waſſerzeichen des Ankers, deſſen ſich Dürer damals in Venedig mit Vorliebe bediente; u. z. in der Albertina: die beiden Hände des Kaiſers in derſelben Stellung, nur mehr auseinandergerückt; der heil. Dominicus, Halbfigur ganz in derſelben Stellung; der betende Stifter links im Vordergrunde unmittelbar hinter dem Papſte knieend [3]); ein jugendlicher aufblickender Lockenkopf eines Singenden, geſtochen von Egidius Sadeler, vielleicht ein Vorſtudium zu dem muſicierenden Engel; endlich ein voller, ſtolzer, venetianiſcher Frauenkopf — obwohl mit glatt aufgebundenem Haare linkshin blickend, vielleicht doch ein Studium zu dem Kopfe der Madonna, der im Bilde völlig zerſtört iſt. Dazu kömmt die Farbenſkizze

---

1) Vergl. Waagen: Deutſches Kunſtblatt 1854, S. 200 ff. und 1856, S. 378; Zeitſchr. für chriſtl. Archäol. u. Kunſt. Leipz. 1857, S. 88. E. Förſter, Denkmale deutſcher Kunſt VIII, 3, S. 19 mit Abb.

2) Die Durchzeichnung befindet ſich in der Albertina. Auch der kleine Stahlſtich gez. von Frieſe, geſt. von Battmann 1835, entſtand vor der letzten Uebermalung; ſchwächer iſt die Lithogr. von A. Klar u. C. Hennig.

3) Die Figur der Zeichnung iſt längs der Umriſſe ausgeſchnitten und auf anderes Papier geklebt, welches links oben die ſpäte Inſchrift führt: »Van Heygh van Albertus«, was zu Irrthümern Anlaſs gab. Bedeuten vielleicht die Worte, daſs einmal ein Van Heygh die Zeichnung von Dürer zum Geſchenk erhalten habe?

zum Mantel des Papſtes, laviert in Braun, Gelb und Violett auf weiſsem Papier, falſch bezeichnet mit der Jahreszahl 1514. Alle übrigen Studien ſind auf dem genannten blauen Papiere frei und meiſterlich mit dem Pinſel in Strichlagen mit Tuſche gezeichnet und dann leicht mit Weiſs aufgehöht; auch faſt alle ächt bezeichnet mit 1506. Dieſelbe Behandlung zeigen auf der Nationalbibliothek in Paris: das Studium zu dem Chriſtkinde, das auf einem ausgebreiteten Tuche ſitzt, den Oberleib von einem Kiſſen unterſtützt, mit den aufgehobenen Armen den Roſenreif haltend und den Blick rechtshin etwas abwärts geneigt; ferner drei Engelköpfchen ſammt Hals oder auch Schultern in verſchiedenen Stellungen aus den Wolken hervorragend, beide Stücke ächt bezeichnet. In der Kunſthalle zu Bremen ſcheint ein faſt lebensgroſser Seraph nach rechts aufblickend hieher zu gehören, während das auf einem Brocatmuſter ſitzende Chriſtkind mit dem Kreuze in den Händchen ebendaſelbſt von vorneherein eine andere Beſtimmung gehabt haben dürfte; beide auch von 1506.

Ein Gemälde von dem Rufe des Roſenkranzfeſtes wurde begreiflicherweiſe auch wiederholt copiert, bevor und nachdem es in die kaiſerliche Kunſtkammer gelangt war [1]). Merkwürdig ſind insbeſondere jene Exemplare, in denen der Papſt durch die heilige Katharina erſetzt iſt, ſo wie dieſelbe auf einer oben erwähnten Aquarellſkizze der Albertina und auf dem letzten Blatte des Marienlebens angebracht iſt, und zwar ſcheint das Motiv der Figur geradezu aus dieſem Holzſchnitte entlehnt zu ſein. Dafür iſt St. Dominicus weggelaſſen, ein Zeichen, daſs der Copiſt den eigentlichen Sinn der Darſtellung nicht mehr verſtand; ſo wenig etwa wie diejenigen, welche heutzutage für die Originalität der ſo veränderten Copie eintreten zu dürfen glauben. Schon die Veränderung deutet auf eine ſpätere Zeit, einen vielleicht proteſtantiſchen Maler oder Beſteller, der doch lieber eine Heilige, aber nur ja nicht den Papſt auf dem Bilde haben wollte. Eine ſolche Copie ward aus der Wiener Belvedere-Galerie in das Muſeum von Lyon entführt; eine andere befindet ſich in der k. k. Ambraſer Sammlung in Wien, eine dritte im Privatbeſitze bei Dr. Johann Urban, Magiſtratsrath in Prag [2]).

Dürer meldet die Vollendung des Roſenkranzfeſtes Pirkheimern mit den Worten: »Wiſſet auch, daſs meine Tafel fertig iſt; auch ein an-

1) Die Copie auf Leinwand »von einem italieniſchen Meiſter«, welche Heller S. 248 als in der Galerie Grimani 1821 verzeichnet, habe ich im Palazzo Grimani-Spago nicht mehr vorgefunden; ſie iſt längſt verkauft.

2) Vergl. eine abweichende Anſicht bei H. Grimm, A. Dürer in Venedig; Ueber Künſtler und Kunſtwerke, I. 148 ff.

deres Quadro, desgleichen ich noch nie gemacht habe«. Was das Seltſame an dieſem anderen, gleichzeitig und ſomit raſch vollendeten Gemälde geweſen ſei, erfahren wir nicht; und auch über dieſes ſelbſt bleiben wir auf Vermuthungen angewieſen. Vielleicht iſt darunter der Jeſusknabe unter den Schriftgelehrten gemeint, der ſich gegenwärtig in der Galerie Barberini in Rom befindet, ein Bild mit ſieben lebensgroſsen Halbfiguren oder Köpfen, das ſich Dürer in fünf Tagen vollendet zu haben berühmt; freilich ein Kunſtſtück ſelbſt im Vergleich mit den fünf Monaten des Roſenkranzfeſtes! Mit dieſem hatte es wohl auch die Art der Technik und die Sorgfalt der Vorſtudien gemein; an Compoſition, Geſchmack und Ausführung ſteht es aber weit hinter demſelben zurück. Die Anordnung der je drei Charakterköpfe zu den Seiten Jeſu über einander iſt ſehr gedrängt ohne jegliche Raumdispoſition. Es ſcheint blofs auf die Wirkung der phyſiognomiſchen Contraſte und auf das mannigfache Spiel der Hände abgeſehen zu ſein, das allerdings ſehr ausdrucksvoll, ja ſprechend genannt werden mufs. Welch' herrliche Studien hat Dürer aber auch dazu gemacht! Den Mittelpunkt bilden nicht der Kopf, ſondern die Hände Chriſti, welche eben demonſtrieren, indem der Zeigefinger der Rechten den Daumen der Linken berührt; die wundervolle Pinſelzeichnung dazu, von Loedel geſtochen, befindet ſich in der Sammlung Hausmanns zu Braunſchweig; daſelbſt auch die Hände der beiden vorderſten Schriftgelehrten, die je ein groſses Buch halten. Aus dem Buche links hängt im Bilde eine Papierſchleife mit 1506, Monogramm und der Inſchrift: »opus quinque dierum«. Das Studium zu dem Kopfe des göttlichen Knaben in dieſem Bilde iſt vielleicht die, italieniſcher Kunſtweiſe am nächſten ſtehende Zeichnung, die wir von Dürer beſitzen. Das venetianiſche Modell mit den groſsen Augen, dem ſchwellenden Kinne, den aufgezogenen Brauen mag viel dazu beitragen. Doch auch die weiche Umſchreibung des ein wenig geneigten Köpfchens mit den etwas geöffneten Lippen und der breite Vortrag zeigen uns Dürer von einer neuen Seite. Die Zeichnung iſt ſchon von Gillis Sadeler geſtochen worden; ſie befindet ſich in der Albertina; daſelbſt auch die Hand des Schriftgelehrten links oben im Bilde, deren Finger das Buch halb offen halten. Die Vorzüge dieſer Zeichnungen, welche ſämmtlich ſo wie jene für das Roſenkranzfeſt und auf demſelben blauen Ankerpapiere ausgeführt ſind, haben ſich in dem Gemälde nicht erhalten. Vollends jetzt hat daſſelbe ein dunkles, unerfreuliches Ausſehen; es iſt ganz verrieben und mit Oel und Firniſs überſchmiert. Urſprünglich war es offenbar in Dürers früher Art mit dem Pinſel linear ſchraffierend vorgezeichnet, mit

Tempera untermalt, aber nur ganz dünn und flüchtig mit Oel laſiert. Eine alte Copie darnach beſitzt die Galerie zu Braunſchweig.

So traurig uns heute auch das Original im Palaſte Barberini anblicken mag, ſo hat doch die ſeltſame Compoſition und das knorrige Ausſehen ſeiner Köpfe und Hände noch ein beſonderes hiſtoriſches Intereſſe für uns. Dürer hatte ſich in der Darſtellung dieſes ſtummen Streites ein phyſiognomiſches Problem geſtellt, zu welchem ihn wohl nur ein Beiſpiel oder eine mündliche Kunde von Lionardo da Vincis Groſsthaten auf dieſem Gebiete herausgefordert haben kann. Daher die wuchtige Energie dieſer Greiſenköpfe, daher die Lebendigkeit ihrer Geſten. Insbeſondere das Profil des Alten, unmittelbar rechts neben dem Kopfe Chriſti, ſteigert den Contraſt zu dieſem bis zur Carricatur. Auch das aggreſſive Spiel ſeiner Hände gegen die des Knaben erinnert geradezu an ein ähnliches, wohlberechnetes Verhältniſs zwiſchen den Händen des Judas und des Heilands im letzten Abendmale Lionardos. Ein dieſem zugeſchriebener Chriſtusknabe zwiſchen den Schriftgelehrten, gleichfalls in Halbfigur, iſt zwar nur in Schulbildern erhalten, dürfte aber doch auf ein Original oder doch einen Entwurf Lionardos zurückzuführen ſein. Und ſo erhalten wir hier den erſten Anhaltspunkt für die Auffindung jener, bisher noch unſichtbaren Fäden, welche von Lionardo zu Dürer herüberlaufen und auf deren weitere Spuren wir noch zurückkommen müſſen. Eine Zeit, welche ſich in ſolchen zum Theile ſpeculativen Problemen gefiel, muſste auch deren Löſungsverſuchen mit beſonderer Aufmerkſamkeit folgen. Indeſſen muſs doch auch die Ausführung Dürers von letzter Hand, trotz der Schnelligkeit, nicht ohne beſondere Feinheiten geweſen ſein, z. B. an dem vorderſten Phariſäer zur Linken, einem Charakterkopfe von gewaltiger Energie, deſſen Ausdruck durch den kühnen Schnurrbart noch erhöht wird. Dieſen Kopf hat nämlich Lorenzo Lotto für ſeinen heil. Onuphrius auf der Madonna von 1508 in der Galerie Borgheſe in Rom entlehnt, ja geradezu abgeſchrieben, ſammt jener feinen, ſorgfältig vereinzelten Haarbehandlung, in der ſich Dürer oft gefiel und die wir daher auch hier bei Lottos jetzt zerſtörtem Vorbilde getroſt vorausſetzen dürfen.

Dürer gieng eben jene feine Haarbildung — dies lehren ſeine Pinſelzeichnungen — gar flink von der Hand. Daſs der junge Lotto ſich ſo bemüht, dieſelbe nachzuahmen, dient mit zur Beglaubigung einer niedlichen Geſchichte, welche Camerarius in der Vorrede zu ſeiner lateiniſchen Ueberſetzung der Proportionslehre 1532, wohl nach Dürers eigenem Berichte überliefert und die aus der Zahl anderer, bloſs apologetiſcher Anekdoten hervorgehoben zu werden verdient. Die Freund-

ſchaft Dürers mit dem greiſen Giovanni Bellini iſt ja eine der anmuthigſten Epiſoden in ſeiner Künſtlerlaufbahn. Es heifst nun, Bellini habe während eines Beſuches bei Dürer, ſich als beſonderes Liebeszeichen einen jener Pinſel erbeten, mit denen er die Haare zu malen pflege. Dürer reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinſel hin, er möge wählen oder ſie alle nehmen. Bellini meint nun nicht recht verſtanden worden zu ſein und fordert auf's Neue einen Pinſel jener, wie er glaubt, ganz beſonderen Art, deren ſich Dürer zu ſeiner feinen Haarzeichnung bediene; worauf ihn dieſer erſt verſichert, dafs er mit keinen anderen, als den gewöhnlichen Pinſeln ſein Haar male. Und zum Beweiſe dafür führt er gleich vor ſeinen Augen eine Locke langen Frauenhaares in ſeiner Art aus. Bellini ſoll nachher Vielen geſtanden haben, er hätte einem Anderen nie geglaubt, was er da mit eigenen Augen ſah. Es iſt dies eine ächt Dürer'ſche Wendung und Dürer war auch ganz der Mann, ſo etwas gerne weiterzuerzählen. Dafs Giovanni ſich damals mit Dürer befreundete und ihn auch besuchte, berichtet dieſer ja bereits in ſeinem zweiten Briefe an Pirkheimer vom 7. Februar 1506. Bei den nahen Beziehungen, in denen die Brüder Bellini zum Fondaco de' Tedeschi ſtanden, iſt das auch leicht erklärlich. Gentile bekleidete ein Mäkleramt im Fondaco, und dem jüngeren Giovanni war bereits ſeit 1479 die Anwartſchaft darauf nebſt Wartegeld verliehen; vielleicht vertrat er auch bereits den älteren Bruder, der ſchon im folgenden Jahre verſtarb. Eine ſolche »Senſeria« im Deutſchen Kaufhauſe war ſehr einträglich; ſie warf jährlich an 300 Scudi ab. Die Signoria pflegte ein ſolches Amt ſtets dem erſten Maler der Stadt zu verleihen, der dafür die Verpflichtung hatte, das Bildnifs der neugewählten Dogen gegen die mäfsige Entlohnung von 8 Scudi für den Palaſt von S. Marco zu malen. Auch Tizian befand ſich nachmals wohl bei dieſem Amte. Er bewarb ſich darum 1513 und erhielt am 6. December 1516 nach dem Tode Giovanni Bellinis deſſen Poſten [1]). So muſste denn Dürer gleich nach ſeiner Ankunft die Bekanntſchaft Giovannis machen, von dem er im Gegenſatze zu jenen Tadlern, die ihn doch ſo fleifsig copierten, ſagt: »Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar ſehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und iſt ſelber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich ſolle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute ſagen mir alle, was er für ein rechtſchaffener Mann ſei, dafs ich ihm gleich günſtig bin. Er iſt ſehr alt und iſt noch immer der beſte in der Malerei«. Sollte am Ende gar jener Jeſus unter den Schrift-

1) Vaſari, ed. Lem. XIII. 22, 23.

gelehrten als Andenken für Bellini gemalt worden ſein und der junge Lorenzo Lotto in deſſen Werkſtatt die Gelegenheit zur Nachahmung gefunden haben?

Vaſari geht jedenfalls zu weit, wenn er behauptet, daſs Bellini ſelbſt in einem ſeiner letzten Werke Dürer nachgeahmt habe; in dem Götterbacchanale nämlich, das Giovanni 1514 für Alfonſo von Ferrara malte und das Tizian vollendete [1]). Möglich, daſs die Faltenbrüche der Gewänder an Dürer oder vielmehr an die Art deutſcher Meiſter im Allgemeinen erinnern. Eine beſondere Beeinfluſſung des greiſen Altmeiſters durch Dürer und deſſen »Roſenkranzfeſt« wäre jedoch ſchwerlich anzunehmen. Leider beſitzen wir gar keine Nachricht darüber, ob Dürer nicht auch mit deſſen Schülern in nähere Berührung gekommen ſei. Auf dieſe jüngeren Männer konnte, ja muſste die Erſcheinung des gefeierten deutſchen Meiſters einen tiefen Eindruck machen. Zum Glück ſprechen auch die Kunſtdenkmäler noch dort zu uns, wo das geſchriebene Wort verſtummt iſt. Nothwendig fragen wir da zuerſt nach Tizian, der damals noch kaum zwanzig Jahre zählen mochte, und die Antwort, welche wir erhalten, klärt vielleicht auch das Urtheil über jenes Götterbacchanale von Giovanni Bellini auf. Tizian hat nämlich das unfertig gebliebene Werk ſeines Lehrmeiſters vollendet, wenn er es nicht etwa ganz und gar in deſſen Werkſtatt gemalt hat. Das Bild trägt allerdings die Bezeichnung Bellinis [2]), an welchen der Auftrag Alfonſos von Ferrara ergangen war. Daſs es der greiſe Meiſter gleichwohl von ſeinem genialen Schüler ausführen lieſs, wäre wahrlich minder auffallend, als daſs er das ſo bezeichnete und datierte Gemälde in ganz unfertigem Zuſtande an den Beſteller abgeliefert habe, bei welchem Tizian dann erſt ſpäter die letzte Hand daran gelegt hätte. Damit wäre auch der Widerſpruch behoben, in welchem die »ſorgfältige, miniaturfeine Ausführung« des Werkes zu dem »breiteſten flüſſigſten Stile« ſteht, deſſen Bellini damals längſt gewöhnt war. Wie dem nun auch ſei, das Bild trägt jedenfalls nicht minder deutlich, als Worte es ſind, die Bezeichnung Tizians — die

1) Es iſt gegenwärtig im Beſitz des Herzogs von Northumberland auf Schloſs Alnwick. Vaſari XIII. 23: »la quale opera in vero fu con molta diligenza lavorata e colorita, intanto che è delle piu belle opere che mai faceſſe Gian Bellino, sebbene nella maniera de'panni è un certo che di tagliente secondo la maniera tedesca; ma non è gran ſatto, perchè imitò una tavola d' Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte in olio«. Vaſari weiſs nicht, daſs Dürer das Roſenkranzfeſt in Venedig gemalt hat. Vergl. Crowe und Cavalcaſelle, Geſchichte d. ital. Malerei V. 176 u. 187.

2) IOANNES BELLINVS VENETVS PINXIT MDXIIII.

Thürme eines Caſtells auf dem felſigen Hügel im Hintergrunde ſind das treue Abbild von Cadore, der Heimath und dem Geburtsorte des jungen Vecelli. Somit ſtammt wohl auch die ganze reizvolle Landſchaft von ſeiner Hand; ſie trägt nur zu ſehr ſein Gepräge! Und wenn nun wirklich in den Faltenbrüchen der vorne lagernden Gruppen das Studium Dürers bemerklich iſt, ſo wird wohl auch dieſe Eigenthümlichkeit auf Rechnung des jungen Tizian zu ſetzen ſein.

Tizian iſt der gröſste Landſchafter unter den Venetianern, ja unter den Italienern überhaupt. Daſs er ſich in dieſer Beziehung vornehmlich an deutſchen Muſtern gebildet habe, kann nicht zweifelhaft ſein; wenn wir es auch Vaſari nicht auf's Wort glauben wollen, daſs Tizian zu dieſem Zwecke einige ausgezeichnete deutſche Landſchaftsmaler im Hauſe gehalten hätte[1]). Woher auch hätte er ſolche Deutſche gleich genommen! Jedenfalls gab es damals keinen, der es Dürern in der Landſchaftsmalerei zuvorgethan hätte. Sein Beiſpiel, wo nicht der perſönliche Umgang mit ihm, muſsten für Tizian eine mächtige Anregung ſein; und aus derſelben Quelle ſtammt wohl auch Tizians Vorliebe für den Holzſchnitt, mittelſt deſſen er bereits 1508 ſeinen groſsen Triumph des Glaubens veröffentlichte. Von Dürers Malereien ſah Tizian ohne Zweifel weit mehr vor Augen, als wir heute noch nachweiſen können. Wenn er Zeuge war, wie ſein Mitſchüler Lorenzo Lotto einen Charakterkopf aus Dürers Gemälde copierte, ſo muſste er ſich nur um ſo mehr zu ähnlichen Verſuchen aufgefordert fühlen. Und Lanzi hat ſicher das Richtige getroffen, wenn er behauptet, daſs Tizian in ſeinem berühmten Jugendwerke »Chriſtus mit dem Zinsgroſchen« an Feinheit der Ausführung mit Dürer gewetteifert habe. Aber nicht bloſs durch die minutiöſe äuſsere Behandlung, auch durch die tiefe innere Beſeelung erinnert das Gemälde an Dürer. Dieſer edel geſchnittene, blauäugige Chriſtuskopf, der ſo unendlich milde und doch ſo durchdringend dem Verräther in's Auge blickt, iſt deutſchen Urſprunges; er hat etwas von Dürers Gewalt, geſänftigt durch einen Anflug von Jacopo de' Barbaris Empfindſamkeit. Gerade dieſe Miſchung des Ausdruckes unterſtützt jene Vorausſetzung; denn wenn ſich, wie zu vermuthen, unter den von Dürer mitgebrachten Gemälden auch ein Chriſtuskopf befand, ſo muſste er ähnliche Eigenthümlichkeiten aufweiſen. Ja ſelbſt der Chriſtusknabe unter den Schriftgelehrten zeigt

1) Vaſari, ed. Lem. XIII. 20, erwähnt unmittelbar nach dem Antheile Tizians an der Ausmalung des Fondaco dei Tedeschi, eine Flucht nach Egypten: »in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure«.

eine ähnliche Miſchung von Formen und Gefühlen. Mit jenem Bilde vergleicht ſich auch der phyſiognomiſche Contraſt, der in dem »Zinsgroſchen« nicht bloſs zwiſchen den Köpfen, ſondern auch zwiſchen den Händen der beiden Männer herrſcht: der gemeinen, knorrigen, fragenden Hand des Phariſäers und der zarten, antwortenden des Erlöſers. Tizian hat das Gemälde gleichfalls für Alfonſo von Ferrara gemalt; gegenwärtig iſt es eine Zierde der Dresdener Galerie. Mag es nun auch an Geſchmack und an Groſsartigkeit des Vortrages die meiſten Malereien Dürers übertreffen, ſo ſoll es doch nicht verſchwiegen bleiben, daſs der Venetianer zu ſeinem ſeelenvollſten Bilde, das wir gegenwärtig in der erſten deutſchen Gemäldeſammlung bewundern, von dem deutſchen Meiſter inſpiriert wurde.

Einen mitbeſtimmenden Einfluſs darauf ſchreiben Crowe und Cavalcaſelle einem kleinen Bildchen Dürers in derſelben Galerie zu, dem Chriſtus am Kreuze [1]). Den Moment der Darſtellung bezeichnet die Inſchrift auf dem unteren Rande: PATER IN MANVS TVAS COMMENDO SPIRITVM MEVM; an dem aus Naturholz gezimmerten Kreuzesſtamme darüber die Jahreszahl 1506 und das Monogramm. Trotz des kleinen Maſsſtabes für die Ausführung in Oel iſt das vom Dornengeflechte beſchattete Antlitz von ergreifendem Ausdrucke. Der weitgeöffnete Mund des zum Himmel Rufenden läſst die oberen Zähne ſammt der Zunge noch ſichtbar werden — ebenſo kühn als gelungen! Der Körper iſt ſehr gut gebildet und ganz kräftig und ſicher in einem warmen bräunlichen Tone vorgetragen. Die flatternden Enden des Schamtuches füllen geſchickt den Raum zwiſchen Balken und Stamm des Kreuzes, das in die ſchwarze Nacht des Firmamentes hinausragt. Bloſs der niedrige Horizont iſt in grün-gelb-rothen Lichtern abgetont und beleuchtet magiſch die tiefblaue Uferlandſchaft und den Waſſerſpiegel des fernen Hintergrundes — ein ächt venetianiſcher Nachteffect! Die luftigen Wipfel einiger Birken-

1) Aus der Sammlung Böhm in Wien 1865 angekauft; auf Holz 7 Zoll 6 Lin. hoch, 5 Zoll breit; 1868 geſtochen von Langer. Crowe u. Cavalcaſelle, Ital. Malerei, deutſch von Jordan V. 177: »In Verhältniſſen, Energie, Leben und edlem Ausdruck iſt dieſes köſtliche Werk den Schöpfungen Lionardo da Vincis ebenbürtig. Das Fleiſch iſt weich modelliert, mit unübertrefflicher Feſtigkeit des Auftrages und fatteſtem Schmelz der Farbe behandelt; die liebevolle Ausführung des Einzelnen erſtreckt ſich bis auf die Härchen am Körper und das Glanzlicht im Auge. Ein Juwel ſolcher Art mochte wohl die Aufmerkſamkeit der groſsen Venetianer erregen und ſie veranlaſſen, die Natur mit gröſserer Sorgfalt, als ſie gewohnt waren, zu ſtudieren; es iſt kaum zu bezweifeln, daſs ſolche Vorbilder für Tizian die treibende Urſache wurden, das Wunderwerk ſeiner Jugend, den »Chriſtus mit dem Zinsgroſchen« zu unternehmen und zu vollenden«.

bäumchen, welche fein tockiert aus dem Vordergrunde rechts in die Bildfläche hereinragen, erhöhen noch die weltverlaſſene Einſamkeit des Gekreuzigten. Selten dürfte ein Kunſtwerk ſo viel Groſsartigkeit auf ſo kleinem Raume vereinigen. Den Muth zu ſolcher Farbentiefe, auch das Geſchick dafür dürfte Dürer aber kaum nach Venedig mitgebracht haben. Hier ſcheint mir denn doch die Einwirkung von Giorgione unverkennbar zu ſein, der 1506—1508 an dem Fondaco de' Tedeschi malte. Merkwürdig genug, daſs Dürer des groſsen Coloriſten, den er ja kennen muſste, in ſeinen Briefen mit keiner Silbe erwähnt; ebenſowenig wie jenes Marco Marziale, der ihn durch ſeine ſchroffe Charakteriſtik bis zum Häſslichen leicht hätte anheimeln können.

Allerdings befindet ſich in der Albertina die colorierte Federzeichnung eines Chriſtus am Kreuze vom Jahre 1505, die manche Analogie mit jenem Bildchen hat; ſie könnte aber doch nur als ein entferntes Vorſtudium angeſehen werden. Zu derſelben gehören noch zwei ganz gleich behandelte Seitenſtücke, den guten und den böſen Schächer am Kreuze darſtellend. Vielleicht war auch das Dresdener Bildchen in ähnlicher Weiſe zu dem Mittelſtücke eines Haus- oder Reiſealtärchens beſtimmt. Jene drei Zeichnungen der Albertina ſcheinen zugleich zu den drei Kreuzen auf dem Calvarienberge oder der figurenreichen Kreuzigung in Holzſchnitt [1]) benützt zu ſein; und zwar ſo, daſs durch eine kleine Abänderung bloſs aus dem hageren guten Schächer der böſe, aus dem feiſten böſen der gute geworden iſt, wobei es dann einer Umkehrung der Zeichnung für den Holzſtock gar nicht bedurfte.

In ſeinem Briefe vom 28. Februar 1506 erzählt Dürer zwar, »er habe alle ſeine Täfelchen verkauft bis auf eines«. Aus dem Folgenden erſehen wir dann, daſs er für jedes der vier verkauften Bildchen 12 Ducaten begehrt habe. Es müſſen demnach kleinere Gemälde geweſen ſein, die er theils fertig nach Venedig mitgebracht, theils vielleicht auch erſt dort vollendet haben mag. Nur zu der letzteren Art könnte dann jener Crucifixus gehört haben, denn die Einwirkung venetianiſcher Vorbilder oder doch des italieniſchen Himmels ſcheint mir unzweifelhaft. Es fehlte Dürer auch ſonſt nicht an Aufträgen in Venedig, und er bedauerte nur, denſelben nicht nachkommen zu können; doch übertreibt er wohl ſtark, wenn er am 23. September

1) Bartſch 59. Ein kleines gleichzeitiges Gemälde, nach dieſem Holzſchnitte von einem, wie es ſcheint, jugendlichen doch geſchickten Schüler Dürers kam aus den Sammlungen Kränner in Regensburg und Rauter in München in die groſsherz. Galerie zu Darmſtadt. Dasſelbe befand ſich auf der »Ausſtellung von Gemälden älterer Meiſter« zu München 1869; Katalog Nr. 15. Der ihm dort beigelegte Meiſtername Melchior Feſelen iſt durch nichts gerechtfertigt.

ſchreibt, »er habe für mehr als 2000 Ducaten Arbeit ausgeſchlagen« — es dürfte ihm eine Null zu viel durch die Feder gefloſſen ſein. Eine ſitzende Madonna von 1506, faſt lebensgroſs, von zwei ſchwebenden Engeln gekrönt, befindet ſich im Beſitze des Marquis von Lothian in Schottland; das Bild befand ſich 1871 auf einer Ausſtellung der Royal Academy in London, es iſt ſtark verrieben und übermalt, ſoll aber die Spuren der Aechtheit noch tragen. Dünn gemalt und ſchlecht erhalten iſt noch ein Apoſtelkopf mit verwiſchter Jahreszahl aus der Galerie Spannocchi in der Akademie zu Siena[1]).

Von den Ausflügen, welche Dürer von Venedig aus in das übrige Italien zu machen beabſichtigte, hat er, ſo viel wir wiſſen, bloſs einen wirklich unternommen. Am 28. Auguſt ſchreibt er zwar: »Ich bin willens, wenn der König nach Wälſchland kommt, möchte ich mit nach Rom«; der Römerzug Maximilians kam aber nicht zu Stande. Auch Dürers Wunſch, den greiſen Mantegna in Mantua aufzuſuchen, ward durch deſſen plötzlichen Tod am 13. September 1506 vereitelt. Nur nach Bologna iſt Dürer wirklich gekommen. In ſeinem letzten, uns erhaltenen Briefe aus Venedig, datiert »ungefähr« am 13. October 1506, ſchreibt er: »ich bin in noch 10 Tagen hier fertig; darnach werde ich nach Bologna reiten um der Kunſt in geheimer Perſpective willen, die mich einer lehren will«; in 8 oder 10 Tagen wollte er von dort wieder nach Venedig zurückkehren. Daſs Dürer dieſen Vorſatz wirklich ausführte, wiſſen wir durch Chriſtoph Scheurl, der ſeit 1497 in Bologna ſtudierte, in den Jahren 1504—1506 das Syndicat der deutſchen Nation an der dortigen Univerſität bekleidete und am 23. December 1506 daſelbſt zum Doctor beider Rechte creiert ward. Scheurl war in einem Hauſe gegenüber von Dürers Vaterhauſe »unter der Veſten« geboren und, obwohl zehn Jahre jünger als Dürer, ſtets deſſen naher Freund und begeiſterter Verehrer. Er berichtet uns nun, daſs Dürer damals über Ferrara kam und dort Gegenſtand poetiſcher Huldigungen war, dargebracht von dem Humaniſten Riccardo Sbroglio aus Udine, der wohl auch durch Scheurls Vermittelung vom Kurfürſten Friedrich dem Weiſen an die Univerſität nach Leipzig berufen ward[2]). Scheurl

1) Crowe & Cavalcaſelle a. a. O. V. 177. Abgethan ſeien bei dieſer Gelegenheit für Italien: ein Ecce homo von Juden geführt, Knieſtück, im Dogenpalaste zu Venedig, niederländiſche Arbeit, es giebt davon einen groſsen Stich in Zeichenmanier; ein Mädchen mit einer Katze am Fenſter, bezeichnet mit der Jahreszahl 1508 und der Inſchrift: »Ich pint mit vergis mein nit« beim Principe di Santangelo in Neapel hat nichts mit Dürer gemein; ein kleiner Ecce homo bez. 1514 in der Casa Trivulzi zu Mailand iſt eine Nürnberger Fälſchung; desgleichen ein Johanneskopf bez. 1521 in der Galerie Manfredini in Venedig.

2) Libellus de laud. Germ.: »Tantam pingendi artem, multis seculis intermissam,

war dann Augenzeuge des Empfanges, welchen die Maler von Bologna Dürern bereiteten; er hörte es mit an, wie ſie ihm öffentlich den erſten Rang unter den Malern der ganzen Welt zuſprachen und behaupteten, nun leichter zu ſterben, nachdem ſie den ſo lange erſehnten Anblick Albrechts genoſſen hätten [1]) — Ueberſchwänglichkeiten, die wir nicht gerade als Ausflüſſe eines übertriebenen Gefühles für Freund und Vaterland zu verdächtigen brauchen, die wir vielmehr auch auf Rechnung des humaniſtiſchen Zeitalters ſetzen können, das in der Höflichkeit wie im Haſſe nur an den ſtärkſten Ausdrücken Genüge fand.

Es wäre zwecklos, Vermuthungen aufzuſtellen, welche Maler es waren, die Dürer in Bologna ſo ſehr auszeichneten. Es genügt, ſich zu erinnern, daſs der wohlwollende, milde Francesco Raibolini, genannt il Francia, gleich einem Vater an der Spitze der dortigen Künſtler ſtand. Er war Maler und Goldſchmied zugleich, und aus ſeiner Schule war ja der eifrige Nachahmer Dürers, Marcantonio Raimondi hervorgegangen, ſodaſs er auch den Beinamen »de' Franci« führte. Francia war auch mit Raphael innig befreundet; daſs ſich dieſer aber im Jahre 1506 gerade in Bologna aufgehalten habe, wie Paſſavant annimmt, iſt nicht beglaubigt. Der junge Urbinate hätte ſich freilich im gegebenen Falle einer Huldigung für Dürer nicht verſagt. Michelangelo hingegen kam wohl im November nach Bologna, um ſich mit dem neuen Herrn der Stadt, dem Papſte Julius II., dem er freventlich entronnen war, wieder zu verſöhnen. Dürer traf er kaum mehr daſelbſt an, und wenn auch — der ſtolze Florentiner wäre ihm darum nicht minder unnahbar geblieben. Dürer gieng nach Bologna, um gewiſſe Geheimniſſe der Perſpective zu erlernen. Es handelte ſich offenbar um gewiſſe practiſche Vortheile, welche die mühſame Arbeit der Conſtruction vereinfachten und welche damals noch nicht Gemeingut waren, ſondern von den Wiſſenden geheim gehalten und bloſs etwa mündlich mitgetheilt wurden. Wer war nun der Meiſter in Bologna, bei dem Dürer die Fähigkeit und die Geneigtheit,

per Norimbergenses reuocatam, quum hoc anno Ferrarie admirata esset Sbrullia musa, in tale tetrasticon erupit extemporaliter« etc. Dann folgt ein zweites Elogium: »Eiusdem distichon Alberto Durero ex tempore dictum«, und noch ein drittes von demſelben Ricardus Sbrullius, den Scheurl ſonſt auch »Neothericus Naso« nennt.

1) Chr. Scheurl: Commentarius de vita et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergæ 1515: »Et in magno pretio habuit Albertum Durer Norembergensem, quem ego Germanum Apellem per excellentiam appellare soleo. Testes mihi sunt, ut reliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem me audiente publice principatum picturae in universo orbe detulerunt affirmantes, iucundius se morituros, viso tam diu desiderato Alberto.

ihn in diefe Lehren einzuweihen, vorausfetzen durfte? Durch Scheurl mochte Dürer von Venedig aus die Verbindungen mit demfelben angeknüpft haben.

Harzen vermuthet, es fei niemand anderes gewefen, als der greife Piero degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro, der durch feine Kenntniffe in diefer Richtung berühmte Lehrmeifter von Luca Signorelli und Verfaffer der Schrift: »De perfpectiva pingendi«, den fchon Vafari als den beften Kenner des Euklid feiert [1]). Luca Pacioli, fein vertrauter Schüler, der gelehrte Mathematiker führt auch in der That unter den Orten, an welchen Piero dal Borgo ruhmvoll gewirkt habe, Bologna mit auf, ohne dafs fich aber die Zeit von deffen Aufenthalt dafelbft beftimmen liefse. Nachdem Harzen die verloren geglaubte Schrift Pieros wieder entdeckt hat, wird ohne Zweifel ein genaueres Studium diefer wie der Schriften Dürers noch einmal Licht über diefe Frage verbreiten. Bisher wiffen wir nur, dafs fich Dürer u. a. in feiner »Unterweifung der Meffung« vielfach fehr nahe an Luca Paciolis Werk »De divina proportione« anfchliefst, das 1509 in Venedig erfchien. Diefes Werk aber war bereits zehn Jahre früher abgefafst. Pacioli befand fich nämlich bis 1499 mit Lionardo da Vinci in Mailand am Hofe des Herzogs Lodovico il Moro. Er war Mitglied der von Lionardo dafelbft gegründeten und geleiteten Akademie und mit diefem fo befreundet, dafs derfelbe das für den Herzog beftimmte Manufcript feiner »Divina proportione« mit eigenhändigen Zeichnungen fchmückte. Pacioli erzählt dies felbft in feiner nachmaligen Zueignung an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini. Nach dem jähen Sturze des Herzogs Lodovico führte nun Pacioli ein Wanderleben als Lehrer der Mathematik, und leicht konnte er fich damals zufällig in Bologna aufgehalten haben. Dort oder aber auch in Venedig mufs Dürer mit Luca Pacioli zusammengekommen fein, denn blofs aus deffen gedrucktem Buche hätte er kaum fo unbefangen gefchöpft, namentlich auch nicht ohne der Quelle zu gedenken.

Die Annahme einer Begegnung Dürers mit Luca Pacioli ift uns aber darum fo wichtig, weil fie uns allein Aufffchlufs giebt über die nicht blofs im Allgemeinen geahnten, fondern auch im Einzelnen nachzuweifenden Beziehungen Dürers zu Lionardo. Von den Aehnlichkeiten in der glänzenden Erfcheinung und Begabung, im Charakter und im Forfchungstriebe der beiden herrlichen Menfchen fei hier ganz abgefehen; das würde viel zu weit führen. Wir haben aber unter

1) E. Harzen, Ueber den Maler Piero degli Franceschi; Archiv für zeichn. Künfte II. 231—44. Vafari, ed. Lem. IV. 22. Vergl. Crowe & Cavalcafelle III. 316.

anderen von Dürer ſechs Holzſchnitte: ſchwarze Scheiben, von denen ſich ganz ſymmetriſch und concentriſch angeordnete Verſchlingungen von Bändern oder Schnüren arabeskenartig abheben. Man nennt dieſe wunderlichen Verzierungen gemeiniglich Dürers Stickmuſter; er ſelbſt nennt ſie im Niederländiſchen Tagebuche »die ſechs Knoten« [1]). Durch Beifügung von vier Eckblättern an dem Umfange der Scheiben gab Dürer dem Holzſchnitte die oblonge Form. Erſt im zweiten Drucke führen dieſe Verknotungen das Monogramm Dürers in der Mitte. Dieſelben Muſter kommen nun auch auf alten italieniſchen Kupferſtichen vor, nur auf weiſsem Grunde, und dieſe führen in der Mitte die merkwürdige Inſchrift: ACADEMIA LEONARDI VINCI. Schon Vaſari [2]) kannte dieſe ſeltſamen Stücke; ſie ſind das einzige äuſserliche Denkzeichen jener myſteriöſen gelehrten Geſellſchaft. Daſs ihre Erfindung wirklich aus Lionardos Umgebung in Mailand ſtammt, lehrt ein Vergleich mit den Verzierungen des Spiegelgewölbes in der Sakriſtei von Santa Maria delle Grazie. Längs der Ränder läuft dort auf blauem Grunde in Gold und Silber gehöht ein Geflecht von dickeren und dünneren Seilen, die ſich namentlich in den Zwickeln zu einem ganz ähnlichen Netzwerke verknoten [3]). Die Deckenverzierung entſtand zu derſelben Zeit, da Lionardo im Refectorium nebenan ſein Letztes Abendmahl ſchuf. Jene geheimniſsvollen, wie es ſcheint immer ſeltenen Muſterblätter mag Dürer aber durch Luca Pacioli kennen gelernt haben. Ohne irgend eine äuſsere Veranlaſſung hätte er dieſelben wohl kaum copiert. Ein einfacheres Beiſpiel ähnlicher Verzierungen hat uns Wenzel Hollar erhalten in den Ornamenten, die er nach Dürer'ſchen Zeichnungen, vermuthlich aus Arundels Sammlung veröffentlichte. Es ſind zwei kleine Kränze von ſchmalen Blättern, deren Inneres durch einige ſolche, aber nicht concentriſche Knotenverſchlingungen ausgefüllt wird [4]). Möglich daſs auch dieſe Stücke auf Lionardo'ſche Vorlagen zurückgreifen.

Noch ein anderes Anzeichen für jenen Zuſammenhang giebt es. Wir haben geſehen, wie eifrig ſich Dürer kurz zuvor mit dem Studium des Pferdeleibes befaſste und wie er, vielleicht angeeifert durch Barbaris Beiſpiel, gerade mit den beiden Kupferſtichen von 1505 groſse Fortſchritte darin aufweiſt, ohne aber zu einer beſtimmten, einheitlichen Auffaſſung der natürlichen Verhältniſſe durchzudringen. Die Darſtellung des Pferdes war aber bekanntlich eine beſondere Stärke

1) Dürers Briefe 109, Z. 5. Bartſch Nr. 140—145.

2) Ed. Lem. VII. 14. Vergl. Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873, S. 14 u. Jahrb. f. K.V. 295.

3) Vergl. G. Mongeri, L'arte in Milano, 1872, S. 212 mit Abbild. eines Pendentivs.

4) Parthey, Wenzel Hollar Nr. 2565.

Lionardos. Schon deſſen Lehrmeiſter Verrocchio hatte in dieſer Hinſicht ganz beſondere Kenntniſſe. Vaſari beſaſs von ihm zwei Zeichnungen von Pferden mit den Maſsen zur Vergröſserung und Verkleinerung, daſs ſie ſtets proportioniert und fehlerlos erſcheinen [1]). Ein glänzendes Denkmal dieſes ſeines Wiſſens und ſeines Geſchmackes lieferte Verrocchio in dem Reiterbilde des Balthaſar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Herman Grimm [2]) erkannte ganz richtig die Aehnlichkeit des Pferdes auf Dürers Stich »Ritter, Tod und Teufel« mit dem jenes Erzguſſes. Leicht konnte ja Dürer im Jahre 1506 das Denkmal in Venedig ſtudiert haben. Das aber genügte Dürern nicht. Es haben ſich in italieniſchen Sammlungen Studienblätter zu Dürers »Reiter« erhalten, auf denen bloſs der Reiter mit ſeinem Hunde erſcheint, mit der Feder gezeichnet und nach geſchwärztem Hintergrunde wieder auf der Rückſeite durch's Fenſterglas durchgezeichnet, genau ſo wie es Dürer bei ſeinen zahlloſen Studien der menſchlichen Proportionen zu machen pflegte. Die eine dieſer Zeichnungen befindet ſich in der Sammlung der Uffizien in Florenz, die andere in der Ambroſiana zu Mailand. Auf beiden nun finden ſich im Körper des Pferdes noch die Maſse und Linien verzeichnet, Quadrate, nach welchen dasſelbe zweifelsohne conſtruiert worden iſt. Und Dürer war dabei nicht allein, denn die auf dem Florentiner Blatte in Bezug auf die Maſse beigefügten ſpärlichen Aufſchreibungen ſind nicht von ſeiner, ſondern von fremder Hand und lateiniſch. Es ſcheint mir gar nicht zweifelhaft, daſs hier Dürer von Jemandem Unterricht in Pferdeproportionen empfangen habe und daſs er ſich über die Theorien Verrocchios Rechenſchaft geben lieſs. Ein ſpeculativer Kopf, wie Luca Pacioli, konnte ihm ſicherlich auch darüber Aufſchluſs geben; er hatte gewiſs nicht verſäumt Lionardo darüber auszuholen, als dieſer in Mailand das rieſige Reiterbild Francesco Sforzas modellierte. Daſs Dürer bereits im Jahre 1506 die Vorſtudien zu dem Kupferſtich von 1513 macht, paſst ganz zu ſeiner Art, und jene Federzeichnungen ſind vielleicht niemals von Italien fortgekommen. Doch genug der Vermuthungen, kehren wir mit Dürer wieder nach Venedig zurück!

Dürer malte damals in Venedig auch noch Bildniſſe. Er berichtet ſelbſt am 23. September 1506, daſs er in längſtens vier Wochen dort fertig werde, »denn ich habe Einige zu conterfeien, denen ich's zugeſagt habe«. Von dieſen Porträten hat ſich meines Wiſſens bloſs eines in Italien erhalten, nämlich in der Galerie Brignole-Sale in

1) Vaſari, ed. Lem. V. 44.

2) Ueber Künſtler und Kunſtwerke II. 230.

Genua. Es iſt das Bruſtbild eines jungen Mannes, deutſchen Stammes den Geſichtszügen nach; er trägt eine ſchwarze Mütze, ein braunes Mieder und eine ſchwarze Jacke darüber und iſt faſt ganz von vorne geſehen. Leider iſt das Bild ſehr verdorben und übermalt bis auf ein Stück Mieder mit der ſchwarzen in zwei Häftchen endenden Schnur und auf einige ſorgfältig und ſcharf ausgeführte Haarpartien. Nur die vortreffliche Zeichnung ſchlägt noch durch. Es iſt auf Holz gemalt mit der Inſchrift in Goldbuchſtaben: »Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506« und dem Monogramme.

Wir wiſſen nun auch, daſs Dürers Abreiſe von Venedig nicht zu der wiederholt in ſeinen Briefen feſtgeſetzten Zeit erfolgte, ſondern ſich noch bis in das Jahr 1507 hinzog. Die Bibliothek zu Wolfenbüttel beſitzt nämlich ein Exemplar der lateiniſchen 1505 in Venedig erſchienenen Ausgabe von Euklids Elementen der Mathematik, in welches Dürer neben ſein Monogramm die Worte ſchrieb: »Dz puch hab ich zw Venedich vm ein Dugatn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer« [1]). Ich glaube darum auch noch ein anderes Bildniſs von Dürer, das die Jahreszahl 1507 trägt, in die Zeit ſeines Aufenthaltes in Venedig verſetzen zu müſſen. Es iſt das Porträt eines jugendlichen Deutſchen, etwas linkshin gewandt, mit blondem, krauſem Haar und kleinem Schnurr- und Kinnbart in der kaiſerlichen Galerie zu Wien. Er trägt eine runde Mütze und einen braunen, mit Haſenpelz ausgeſchlagenen Rock, zwiſchen dem auf der Bruſt das Hemd herausſieht. Das kleine Gemälde hat durch Reibung ſtark gelitten, die Laſuren ſind geſchwunden und der röthliche Fleiſchton der Untermalung liegt bloſs; doch erkennt man noch die Reſte der urſprünglich feinen, ſorgfältigen Ausführung. Merkwürdiger noch als dieſe Vorderſeite iſt uns die Rückſeite des Holztäfelchens, die einem derben Künſtlerſcherz ihre Bemalung verdanken mag. Der Dargeſtellte iſt vermuthlich einer der deutſchen Kaufleute des Fondaco; der Preis den er für das Bildniſs zahlte — oder auch nicht zahlte — mag dem befreundeten Meiſter nicht angemeſſen erſchienen ſein. Er rächte ſich nun indem er auf die Rückſeite noch raſch das ſcheuſsliche Bild einer Avaritia, des leidigen Geizes, malte. Es iſt die Halbfigur eines runzeligen alten Weibes mit langer Naſe und Triefaugen höhniſch herauslachend, daſs die zwei einzigen Zähne im Munde ſichtbar werden;

1) Hausmann im Archiv für zeichn. K. II. 91. In dem Verzeichniſſe der Imhoff'ſchen Sammlung von 1625 kömmt auch vor als Nr. 5: Ein Täffelein von Oehlfarben, ein Bruſtbild, ein Weiblein de 1507 von Albrecht Dürers eigner handt zu Venedig gemahlt, ſehr lieblich umb 300 fl. Eye, Dürer, Ueberſichtstafel.

ſie hält in den Händen einen offenen Sack, in dem groſse Goldstücke blinken; dazu das lange ſtraffe blonde Haar und die welke Bruſt, indeſs die linke Schulter von einer hochrothen Draperie bedeckt wird: ein Inbegriff phantaſtiſcher Häſslichkeit, um ſo ſcheuſslicher, als die Anlagen des langen Geſichtes im Grunde edel und regelmäſsig ſind. Das Merkwürdigſte daran iſt aber die wohlerhaltene Malweiſe, die breite, paſtoſe Körperlichkeit, mit der die zähe Oelfarbe unmittelbar aufgetragen iſt, dazu die Farbengluth, deren warme Tiefe freilich durch die ſtete Abſonderung vom Lichte noch verſtärkt ſein mag; aber auch abgeſehen davon iſt die Verwandtſchaft mit der Palette eines Vittore Carpaccio, eines Giorgione oder Tizian unverkennbar. Das lackrothe Tuch für ſich allein würde die Malerei als venetianiſch erſcheinen laſſen, wenn nicht der äuſsere Zuſammenhang und etwa die Haarbehandlung Dürers Autorſchaft verbürgte. Nicht bloſs dem Sinne nach, auch in der Maltechnik bildet dieſe Avaritia eine kraſſe Parodie auf das Bildniſs der Vorderſeite mit ſeinem dünnen, fein verſchmolzenen, laſierenden Vortrage, offenbar noch auf einem Temperagrunde.

So hätten wir denn hier auch ein maleriſches Zeugniſs von der übermüthig fröhlichen Stimmung, in welche der längere Aufenthalt in Venedig Dürer allgemach verſetzte und von welcher uns der zweite Theil ſeiner Briefe an Wilibald Pirkheimer die köſtlichſten Proben giebt. Dieſe bereits öfters angezogenen Briefe Dürers an Pirkheimer bilden eine Hauptquelle für dieſen wichtigen Abſchnitt ſeines Lebens, ja für Dürers Geſchichte überhaupt. Urſprünglich acht an der Zahl fanden ſie ſich mit einigen Büchern und anderen Schriften in einem lang vermauert geweſenen Raume des Imhoff'ſchen Hauſes, als dasſelbe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Erbſchaft an Chriſtoph Joachim von Haller übergieng. Seitdem wurden ſie wiederholt von Murr, Campe und Eye veröffentlicht und durch die Auffindung eines weiteren Briefes in der Bibliothek des britiſchen Muſeums auf neun vermehrt [1]). Sie zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Die erſte umfaſst die fünf Briefe vom 6. Januar bis zum 2. April 1506. Sie athmen noch etwas von den Sorgen, die daheim auf dem Meiſter

1) Die Originale der in Nürnberg aufgefundenen Briefe befinden ſich jetzt auf der Stadtbibliothek daſelbſt, mit Ausnahme des zweiten, der in die Privatſammlung des H. Lempertz in Köln übergieng und nach deſſen Verſicherung mit dieſer dem Vaterlande und der Wiſſenſchaft erhalten bleiben ſoll. Ein Facsimile davon in: H. Lempertz, Bilderhefte zur Geſchichte des Bücherhandels 1853—1865; Tafel 27. Die Nachweiſe der übrigen Publicationen in meiner Ausgabe: Dürers Briefe etc. Wien 1872, Einleitung X.

laſteten und die ihm auch in die Ferne gefolgt ſind, von der Ueberraſchung und Beklommenheit gegenüber den fremden Verhältniſſen. Dem Freunde, der ihm die Mittel zur Reiſe vorgeſchoſſen zu haben ſcheint, bezeugt er wiederholt ſeine Dankbarkeit und ſeine innige Hingebung. So ſchreibt er am 7. Februar. »Ich gebe dem auch keinen Glauben, daſs Ihr mir zürnet, denn ich halte Euch nicht anders, als für einen Vater [1]). Ich wollte, daſs Ihr hier zu Venedig wäret! Es ſind ſo viele artige Geſellen unter den Wälſchen, die ſich je länger je mehr zu mir geſellen, daſs es einem wohl um's Herz ſein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenſchläger und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Geſinnung und rechter Tugend, und ſie erweiſen mir viel Ehr' und Freundſchaft. Dagegen ſind ihrer auch die Untreueſten, verlogene diebiſche Böſewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daſs sie auf dem Erdreich lebten. Und wenn's einer nicht wüſste, ſo dächte er, es wären die artigſten Leute, die es auf dem Erdreich giebt. Ich für mein Theil muſs immer über ſie lachen, wenn ſie mit mir reden. Sie wiſſen, daſs man dieſe ihre Bosheit kennt, aber ſie fragen nichts darnach. Ich habe viele gute Freunde unter den Wälſchen, die mich warnen, daſs ich mit ihren Malern ja nicht eſſe und trinke. Auch ſind mir ihrer viele Feind« etc.

Dafür plagt ihn Pirkheimer mit der Beſorgung zahlreicher kleiner Aufträge nicht bloſs auf griechiſche Bücher und Papier und perſiſche Teppiche, auch auf Glaswaaren, Kranichfedern auf den Hut zu ſtecken — »Narrenfederle« wie Dürer meint — und vorzüglich auf Edelſteine und Schmuck aller Art. Die Berichte über dieſe Ankäufe nehmen den meiſten Raum in dieſen Briefen ein. Ich bin ſo glücklich, dieſer erſten Gruppe noch einen Brief anzureihen, der — wenn er auch wenig Neues enthält — hier als eine Probe von Dürers Briefſtil folgen mag. Dürer fürchtet nämlich, daſs der vierte Brief vom 8. März, den er mit einem Saphirring abgeſchickt hatte, verloren gegangen ſei und wiederholt daher manches ſchon früher Berichtete. Der neue Brief fällt hinter den ſechſten der bisher bekannten.

1) Ueber das einzige, brüderliche Einvernehmen, welches damals bereits zwiſchen den beiden Freunden beſtand, ſchreibt Chr. Scheurl in ſeinem gleichzeitigen Libellus de laud. Germ. die ſchmeichelhaften Worte: »Quemadmodum autem illis priscis pictoribus quædam comitas (sicut omnibus, vere literatis) inerat: ita hic Albertus facilis est, humanus, officiosus et totus probus; quare etiam a summis viris magnopere diligitur, et imprimis a Vilibaldo Pirchamero perinde ac frater unice amatur: viro græce et latine vehementer erudito, optimo oratore, optimo senatore, optimo imperatore«.

Dürer an Wilibald Pirkheimer.

Venedig, 25. April 1506.

»Meinen willigen dienſt zuvor lieber her. Mich wundert, dz Ir mir nit ſchreibt, wy ewch der ſaffirring gefall, den ewch der Hans Imhoff geſchikt hatt beim Schonpottn[1]) von Awgspurg. Ich weis nit, ob er ewch worden iſt oder nit. Ich pin peym Hans Imhoff[2]) geweſt, hab in geforſcht; ſagt er, er mein nit anderſt er ſol ewch dan worden ſein. Awch iſt ein priff dopei, den ich ewch geſchriben hab, und iſt der ſthein in ein verſigelte püxle gemacht und hat eben die grofs als er hir gezeichnett (folgt die Zeichnung eines Ringes) und hab in mit grofsen pit zu wegn gepracht, wan er iſt lawter und nett, und dy geſellen ſagen, er ſey faſt gut vür dz gelt, dz ich dafür geben. Er wiegt ungefer 5 fl. reinſch und hab dorfür geben 18 dugaten und 4 marzell; und wen er verlorn wurd, ſo wurd ich halb unſinig. Wan er iſt ſchir 2moll ſo vill geſchetzt worden, als ich dorfür geben hab. Man wolt mir awch von ſchtund an gewin geben, da ich in kawft het. Dorum lieber her Pyrkeymer ſagt dem Hans Imhoff[3]) dz er den pottn forſch, wo er mit dem priff und püxle hin kumen ſey, und der pott iſt vom jungen Hans Imhoff geſchikt worden am elften dag Marzy. Hi mit ſeind Gott befolhen und laſt ewch mein mutter befolhen ſein; ſprecht dz ſy mein pruder zu Wolgemut dw, awff dz er erbett und nit erſawll[4]). Alzeitt ewer dyner. Leſt nach dem ſynn, ich hab eilentz itz woll 7 pryff zw ſchreiben — ein teill geſchriben. Mir iſt leid vür hern Lorentz, grüſst in und Steffn Paumgartner[5]). Geben zw Fenedig im 1506. jar am ſanct Marx dag.

Albrecht Dürer.

Schreibt mir palt wider, wan ich hab dy weill kein rw. Andres Kunhofer[6]) iſt thottlich krank, itz iſt mir pottshaft kum«[7]).

---

1) Ein Bote des Namens Schon oder Schön.

2) Der jüngere des Namens, geb. 1488, geſt. 1526 und ſeit 1515 Pirkheimers Schwiegerſohn. Er war demnach alſo ſicher damals auch in Venedig.

3) Der Aeltere des Namens und Vater des zuvor genannten; damals an der Spitze des Hauſes in Nürnberg.

4) Es iſt ſein jüngſter Bruders Hans. Vergl. oben S. 38, u. Dürers Briefe 11,32 mit Anmerk.

5) Aus der Patrizierfamilie; ein naher Freund Dürers und Stifter des Paumgärtner'ſchen Altares; Siehe oben S. 136. Herr Lorenz vermuthlich Dr. L. Behaim, früher Haushofmeiſter des Cardinals Borgia, nachmaligen Papſtes Alexander VI. Vergl. Dürers Briefe 192.

6) Ein junger Nürnberger, vermuthlich ein Handwerker, deſſen Dürer wiederholt gedenkt; ein endgiltiger Beweis, dafs dieſer der im folgenden Briefe erwähnte Andreas ſei, und nicht Dürers Bruder, wie angenommen wurde.

7) Ich verdanke die Abſchrift dieſes bisher unbekannten Briefes meinem verehrten Freunde William Mitchell in London, der das Original in der Royal Society daſelbſt entdeckt hat. Es iſt auf weiſsem Ankerpapier geſchrieben und trägt auf der Rückſeite die gewohnte Adreſſe: »Dem erſamen weiſen Her Wilbolt Pyrkeymer zw Nornberg meinem günſtigen Herrn«; ferner noch folgende Widmung: »Fürnehmer, inſonders vertrauter, lieber Freund Heinrich Milich! Auf ſein vielfaltiges anlangen verehr ich Ihme hiemit dieſen Brief von Albrecht Dürer an meinen Uhranherrn Wilibalt Pirkamer. Das wolle er deſto höher halten, weil ich dergleichen hohen Perſonen zu geben verſagt habe, den ich der nicht mehr als noch ſechs beyhanden; wollt auch denſelben deſto lieber ſein laſſen, weil er meines in Gott Ruhenden Anherrn Hans Imhoff darin zum andermahl gedenkt. Golt und Silber iſt einem jeden

So fremdartig uns auch heutezutage die Schreibweiſe Dürers erſcheinen mag, im Vergleiche mit anderen gleichzeitigen Briefen belehrt ſie uns doch, daſs Dürer die damals noch ſo ungelenke Mutterſprache gar geſchickt zu handhaben weiſs. Er bedient ſich ihrer mit einer Freiheit und Sicherheit, wie wenige ſeiner Zeitgenoſſen, auch die Gelehrten nicht ausgenommen.

Nun folgt leider eine Lücke in der Folge der Briefe bis zum 28. Auguſt 1506. Inzwiſchen iſt Dürer ganz aufgethaut unter dem italieniſchen Himmel. Er ſcheint ſich auſserordentlich wohl zu fühlen in Venedig und ſchiebt daher den Zeitpunkt der Abreiſe fortwährend weiter hinaus. Er hat auch etwas Italieniſch gelernt, venetianiſchen Dialekt, den er in der Schreibung wunderlich mit ſeinem Bischen Latein vermengt. Damit verſpottet er nun den Freund, der ſich auf ſeine ſtaatsmänniſchem Erfolge etwas zu gute that:

»*Al grandiſſimo primo uomo del mondo! Il voſtro servitore, lo ſchiavo Alberto Dürer dice ſalute al ſuo magnifico Meſſer Wilibaldo Pirkheimer. Mia fede! io udii volontieri con grande piacere la voſtra ſanità e grande onore. Jo mi meraviglio come è poſſibile ſtare un uomo come Voi contra tanti ſapientiſſimi tiranni, buli, milites — non altro modo niſi per una grazia di Dio! Quando io leſſi la voſtra lettera di queste ſtrane beſtiacce io ebbi tanta paura, e parvemi una grande coſa* [1]), aber ich halte dafür, daſs Euch die Schottiſchen auch gefürchtet haben, denn Ihr ſeht auch wild aus, insbeſondere am Feiertage, wenn Ihr den Schritt Hüpferle geht« — dazu denke man ſich den damals ſchon ziemlich beleibten Rathsherrn! Pirkheimer hatte nämlich im Vorjahre auf dem Reichstage zu Köln die Händel der Vaterſtadt mit dem gefürchteten Raubritter Konz Schott beigelegt. Weniger glücklich war

lieb, aber dergleichen Brieff acht ich höher, weil das Golt noch in der Welt, aber der Dürer eigenen Handſchreiben würde man ſo bald nicht finden, wie den zweien Cardinal Spineli und Urſini von mir dergleichen begerrt. Das melt ich allein darumb, auff das geſpürt wird mit was affection ich dem herrn Bruder zugethan bin. Actum Nürnberg den 3. July An. 1624. Hans Imhoff der Aeltere«. Es iſt Hans III. der jüngſte Sohn Wilibalds, des berühmten Sammlers, geb. 1563 † 1629. Geſchloſſen ſind dieſe Briefe Dürers immer mit einem Siegel, das ſein Wappenſchild mit der offenen Thüre und darüber ein A und T zeigt, welche Buchſtaben Campe irrthümlich für das obere Ende einer Staffelei nahm. Reliquien, Titelblatt.

1) An den gröſsten und erſten Mann der Welt! Euer Diener, der Knecht Albrecht Dürer, ſagt Heil ſeinem fürnehmen Herrn Wilibald Pirkheimer. Meiner Treu! ich vernahm gerne und mit groſsem Vergnügen Euere Geſundheit und groſse Ehr'. Mich wundert, wie es möglich iſt, daſs ein Mann wie Ihr Stand halten kann gegen ſo viele geriebene Tyrannen, Raufbolde, Soldaten auf andere Weiſe, wenn nicht durch eine Gnade Gottes. Als ich Eueren Brief las über dieſe gräulichen Fratzen, erfaſste mich groſse Furcht und es ſchien mir ein gar gewaltig Ding.

er vielleicht in ſeinen Liebeshändeln; die Anſpielungen darauf bieten Dürern einen unerſchöpflichen Stoff zu theilweiſe recht derben Scherzen: «Aber es reimt ſich gar ſchlecht, daſs ſich ſolche Landsknechte mit Zibet ſchmieren. Ihr wollt auch ein rechter Seidenſchwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefallt, ſo ſei es ausgemacht. Wenn Ihr doch wenigſtens ſo ein lieblicher Menſch wäret wie ich, ſo thäte es mir nicht Zorn« u. ſ. w.

Pirkheimer war damals eben zu einer Verſammlung der Hauptleute und Räthe des Schwäbiſchen Bundes nach Donauwörth abgeordnet, um dort alte Streitigkeiten mit dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, dem Burggrafen von Nürnberg, auszutragen. Er berühmte ſich nun ohne Zweifel in ſeinem Briefe an Dürer ſeiner oratoriſchen Begabung und theilte ihm ſeinen diplomatiſchen Feldzugsplan mit[1]). Darauf ſchrieb Dürer am 8. September 1506:

»Hochgelahrter, bewährter, weiſer, vieler Sprachen mächtiger, kühner Entdecker aller vorgebrachten Lügen und ſchneller Erkenner rechter Wahrheit! Ehrſamer, hochgeachteter Herr Wilibald Pirkheimer! Euer unterthäniger Diener Albrecht Dürer gönnt Euch Heil, groſse und würdige Ehre *con diavolo tanto per la ciancia, chi te ne pare*! *Jo vuol dinegare il voſtro cuore*[2]), daſs Ihr denken werdet, ich ſei auch ein Redner von 100 *Partite!* Eine Stube in die man die Gedächtniſsgötzen ſetzt, muſs freilich mehr als vier Winkel haben. Ich *vuol* mein *Capo* nicht damit *impacciare*[3]), ich will's Euch *recommandare*, denn ich glaube, daſs nicht ſo *molte* Kämmerchen im Kopfe ſind, daſs Ihr in jeglichem ein Biſſele behaltet. Der Markgraf wird nicht ſo lange Audienz geben; 100 Artikel und jeglicher Artikel 100 Worte brauchen eben 9 Tage, 7 Stunden, 52 Minuten, ohne die *Soſpiri*[4]), die hab' ich noch gar nicht mitgerechnet. Darum werdet Ihr ſie nicht auf einmal reden können, es würde ſich dehnen, wie eines alten Tättels Rede«. Aber auch die wirklichen Erfolge des Freundes verſetzen

1) Berichtet doch Hans Imhoff, der Urenkel Pirkheimers, in deſſen Tugendbüchlein 1606, S. 69, vermuthlich nach Aufzeichnungen in deſſen Nachlaſſe ganz Aehnliches über ſeine Beredſamkeit: »Denn er hatte nicht bloſs eine männliche, kräftige Stimme, ſondern auch ein überaus herrliches und faſt unglaubliches Gedächtniſs, ſo daſs er oftmals nicht bloſs ſechzig und mehr weitſchweifige Artikel und Beſchwerdepunkte, die gegen ſeine Oberen und Committenten, einen Ehrbaren Rath, durch Andere vorgebracht wurden, ſtehenden Fuſses alsbald und im Continuo repetieren, verantworten und widerlegen, ſondern auch laut ſeiner Inſtruction eben ſo viele dagegen vortragen konnte, ohne daſs ihm dabei je ſein Gedächtniſs verſagt hätte«.

2) In des Teufels Namen! ſo viel für das Geſchwätz, als Euch beliebt. Ich wette darauf —

3) vollſtopfen.

4) Seufzer.

Dürer in keine ernſtere Stimmung; er antwortet ihm mit dem letzten Briefe »ich weiſs nicht an welchem Tage des Monats, aber ungefähr« am 13. October 1506:

»Da ich weiſs, daſs Ihr meine Ergebenheit kennt, thut es nicht noth, Euch davon zu ſchreiben. Aber um ſo nöthiger iſt es, Euch zu erzählen von meiner groſsen Freude an der hohen Ehre und dem Ruhme, die Ihr durch Eure mannhafte Weisheit und gelehrte Kunſt erlangt habt — deſto mehr zu bewundern, da ſelten oder gar nimmer in einem jungen Körperchen dergleichen gefunden wird! Aber das kommt Euch von beſonderer Gnade Gottes, eben ſo wie mir. Wie iſt uns beiden ſo wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr *con voſtra* Weisheit! Wenn man uns glorificiert ſo ſtrecken wir die Hälſe in die Höhe und glauben es. Indeſſen ſteckt vielleicht ein böſer Lecker dahinter, der unſer ſpottet. Darum glaubt es nur nicht, wenn man Euch lobt, denn Ihr ſeid ſo ganz und gar unmanierlich, daſs Ihr's gar nicht glaubt! Ich ſehe Euch ordentlich vor dem Markgrafen ſtehen, wie Ihr lieblich redet — thut gerade ſo, als ob Ihr um die Roſentalerin buhltet, ſo krümmt Ihr Euch. Ich merke auch wohl, daſs Ihr, als Ihr den letzten Brief geſchrieben habt, ganz voll Liebesfreude geweſen ſeid. Ihr ſolltet Euch denn doch ſchämen deshalb, weil Ihr alt ſeid und meint, Ihr ſeid ſo hübſch; denn das Buhlen ſteht Euch an, wie dem groſsen zottichten Hunde das Spielen mit dem jungen Kätzchen. Wenn Ihr noch ſo fein und ſanft wäret, wie ich, ſo würde ich das begreifen« — und dergleichen mehr. »Wenn mir Gott heim hilft, weiſs ich nicht, wie ich ferner mit Euch leben ſoll Eurer groſsen Weisheit halben; aber für Eure Tugend und Gutherzigkeit bin ich froh und Eure Hunde werden es auch beſſer haben, wenn Ihr ſie nicht mehr lahm ſchlagt. Doch wenn Ihr daheim ſo hochgeachtet ſeid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gaſſe zu reden wagen; das wäre ja eine groſse Schande für Euch: *con poltrone dipentore*« [1])!

Dazwiſchen verräth Dürer wohl auch, wie ſehr er ſelbſt der Eitelkeit huldigt. Er verſäumt nicht ſich modiſch zu kleiden und hat ſeine Freude dran; denn er ſchreibt wiederholt: »Mein franzöſiſcher Mantel, die Kaſacke und der braune — ein andermal: der wälſche — Rock laſſen Euch ſchön grüſsen«. Er geräth gar auf tolle Einfälle: »Wiſſt denn auch, daſs ich mir vorgenommen hatte, tanzen zu lernen, und zweimal auf die Tanzſchule gieng; dafür muſste ich dem Meiſter einen Ducaten geben. Da konnte mich kein Menſch mehr

1) mit dem Malerkerl, dem Taugenichts von einem Maler.

hinauf bringen! Ich würde wohl alles das vertanzt haben, was ich verdient habe, und hätte dennoch auf die Letzt nichts gekonnt«! So forglos und fröhlich lebte es ſich freilich daheim in Nürnberg nicht, und jeder Deutſche wird Dürer verſtehen, wenn er bei dem Gedanken an die Heimkehr in die Worte ausbricht: »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer«.

Leider nur fehlen uns die Antworten Pirkheimers auf dieſe köſtlichen Auslaſſungen Dürers. Dadurch entgeht uns nothwendig das Verſtändniſs für manche Anſpielung. Wir haben zwar die dunkle Spur eines Briefes von Pirkheimer an Dürer. Dieſer wäre aus Imhoff'ſchem Beſitze an den Lord Arundel und mit dem Ueberreſte von deſſen Sammlung an den Herzog von Norfolk gekommen, der 1681 einen Theil davon der Königl. Societät der Wiſſenſchaft zu London ſchenkte, »woſelbſt ſich noch ein lateiniſcher Brief von Pirkheimer an A. Dürer befindet« [1]). Die Nachforſchungen William Mitchells in der Bibliothek der Royal Society führten nun zwar zur Auffindung des oben mitgetheilten Briefes von Dürer, waren aber in Bezug auf den in Rede ſtehenden Brief Pirkheimers bisher erfolglos. Doch hätte jene Nachricht, falls ſie auf Wahrheit beruht, ſchon an und für ſich eine gewiſſe Wichtigkeit, indem wir daraus entnähmen, daſs Pirkheimer Dürern lateiniſch geſchrieben habe, was dem Gelehrten ohne Zweifel bequemer war, als deutſch zu ſchreiben. Es wäre dies nur eine Beſtätigung unſerer Annahme, daſs Dürer einige Kenntniſs des Latein ſchon aus der Schule mitgebracht habe [2]). Bei ſeiner unermüdlichen Lernbegier mochte er ſich auch weiterhin darin geübt haben. Und wenn er es auch nicht ſo weit brachte, ſelbſt Latein zu ſchreiben, ſo war er doch im Stande, es zu leſen, zu verſtehen. Daſs er deſſen nicht ungewohnt war, dafür liefert uns gerade der Wortlaut jener angeführten Anrede, in welcher er dem Freunde eine Probe ſeiner Fortſchritte in der Erlernung des Italieniſchen geben wollte, einen deutlichen Beleg. An dem krauſen Gemiſch von dialektiſchen und willkürlichen Formen iſt nämlich bemerkenswerth, daſs Dürer manche Worte, als *homo*, *mundo*, *ſalus*, *honor* lateiniſch ſchreibt, und noch mehr, daſs er dort, wo ihm der italieniſche Ausdruck nicht einfällt,

1) So Heller, Dürers Werke, S. 74.

2) Vergl. oben S. 42. Dem widerſpricht keineswegs, was Camerarius in der Vorrede zur lateiniſchen Ueberſetzung der Proportionslehre 1532 ſchreibt: »Literarum quidem studia non attigerat, sed quæ illis tamen traduntur, maxime naturalium et mathematicarum rerum scientiæ, fere didicerat«; vielmehr beſtätigt der Nachſatz unſere Anſchauung

flugs den lateiniſchen dafür ſetzt: *milites* für *ſoldati*; *niſi* für *ſe non*[1]. Immerhin erhalten wir dadurch einen Fingerzeig zum Verſtändniſſe von Dürers Bildungsgrad, den er ſich bei dem damaligen Stande der Literatur ohne jegliche Kenntniſs des Latein kaum hätte erwerben können; denn gleich Lionardo da Vinci iſt Dürer ein Schriftſteller und ein Gelehrter unter den Künſtlern.

1) Vergl. den Originaltext bei Campe, Reliquien 21; bei Eye, Jahrb. f. Kunſtwiſſenſchaft. II. 206, mit meiner Ueberſetzung, Dürers Briefe etc. 13 ff. mit Anm.

XII.

Die grossen Gemälde.

»hab aber vermeint, euch mit genomen fleifs zu gefallen vnd mir ain rumb zu erlangen, ist es nun anders gerathen, das ist mir laidt«. Dürer.

talien, du fchöne Buhlerin, unwiderftehlich find deine Reize jedem deutfchen Herzen; und unferer Beften mancher hat über dir feiner rechtmäfsigen Heimath vergeffen, um fich fortan nur in deine Farben zu kleiden! Auch Dürer hatte das Gemütherhebende, Seelenbefreiende diefer Einwirkungen während feines, mehr als ein Jahr umfaffenden Aufenthaltes jenfeits der Alpen wieder mächtig empfunden. Wie nachmals Goethe, dachte er mit einem gelinden Schauder an die Rückkehr unter den nebeligen Himmel, in die beengenden Lebensverhältniffe des Vaterlandes. So fehr er fich aber auch dort gefiel und ob er gleich in manchen Aeufserlichkeiten willig nachgab, über das eigentliche Wefen feiner Kunft hat die Fremde nichts vermocht; unverwälfcht und unverfälfcht ift er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt. Der Ruhm, deffen fich feine Werke in Italien erfreuten, konnte ihn in der eingefchlagenen Richtung nur beftärken. Aus dem reichen Leben aber, welches in der venetianifchen Malerei herrfchte, mochte er den Muth fchöpfen, um auch unter den veränderten Verhältniffen daheim feine ganze Kraft noch an einige gröfsere Tafelgemälde zu fetzen. Auf die Anbetung der heil. drei Könige von 1504 und das Rofenkranzfeft von 1506 folgten nun Adam und Eva von 1507, die Marter der Zehntaufend von 1508, die Himmelfahrt Mariae von 1509 und das Allerheiligenbild von 1511. Nur auf der Höhe feiner Kraft fchuf Dürer diefe kleine Reihe von Hauptbildern, die fich durch Idee, Compofition und eigenhändige Ausführung auszeichnen. Wie Schiller zu einer Tragödie, fo bedurfte

Dürer aber auch eines ganzen Jahres, um ein gröfseres Gemälde zu feiner Befriedigung zu vollenden.

Zunächft befchäftigte ihn wieder das Problem der menfchlichen Anatomie. Seit der Vollendung feines Kupferftiches, Adam und Eva, im Jahre 1504 hatte er in Venedig beffere Gelegenheit gefunden den nackten Menfchen zu ftudieren. Insbefondere für den weiblichen Körperbau boten fich ihm dafelbft fchönere Modelle. Dürer zeichnete ein folches, in ganzer Figur von rückwärts gefehen in der ausgeftreckten Linken die Kappe des Malers haltend, in der gewohnten, venetianifchen Art mit dem Pinfel auf das blaue Ankerpapier. Der Hintergrund ift dunkel angelegt. Der Act zeigt fehr gute Verhältniffe. B. Hausmann erwarb die mit 1506 ächt bezeichnete Studie von Böhm in Wien. Der vorgefetzte rechte Fufs und der ausgeftreckte Arm laffen vermuthen, dafs Dürer dabei bereits an die lebensgrofse Eva feines Gemäldes dachte. Mehrere eigentliche Studien zu diefer Eva theils auch in Clairobfcur, theils in Federzeichnung aus den Jahren 1506 und 1507 befinden fich in London, im Britifchen Mufeum [1]). Insbefondere wiederholte Dürer den linken Arm mit dem Apfel; ein folcher ift auch im Befitze des H. Alfred von Franck in Graz, datiert von 1507 auf dem venetianifchen Papier etwa in dreiviertel Lebensgröfse. Auch italienifche Kunftwerke mögen auf Dürers neue Auffaffung von Adam und Eva Einflufs geübt haben. So zeigen z. B. die beiden Standbilder von Antonio Bregni, genannt Rizzi, im Hofe des Dogenpalaftes gegenüber der Riefentreppe in Formen und Empfindung gerade dort Analogien mit Dürers Gemälde, wo dasfelbe von dem älteren Kupferftiche abweicht, z. B. in der fchlankeren, fpindelförmigen Geftalt der Eva, in dem emporblickenden Adam mit geöffneten Lippen, was immerhin auf einen, wenn auch nur mittelbaren Einflufs jener Marmorbilder fchliefsen läfst.

Das Doppelbild Dürers befindet fich gegenwärtig in der Galerie Pitti zu Florenz. Alte Copien darnach befitzen die Mufeen zu Madrid und zu Mainz. Obwohl nur diefe Copien mit Dürers Namen und der Jahreszahl 1507 bezeichnet find, fo verdient Sandrarts Nachricht, dafs das Original in jenem Jahre gemalt worden fei, doch vollfte Glaubwürdigkeit. Es befand fich das XVI. Jahrhundert hindurch auf dem Nürnberger Rathhaufe und kam von dort in die Kunftkammer Kaifer Rudolfs II. [2])

1) Waagen, Treasures of Art I. 233. B. Hausmann Nr. 155 u. 156.

2) In dem Verzeichniffe derfelben erwähnt: »Zwo fchöne grofse Taffeln, darauf Adam und Eva von Albrecht Dürern«. Berichte des Wiener Alterthumsvereins 1864, VII. 109. Das Mainzer Exemplar ift eine, vermuthlich von Juvenel angefertigte

Dürers Adam und Eva von 1507 ſind die vollendetſten nackten Menſchengeſtalten, welche die Kunſt des Nordens bis dahin hervorgebracht hat. Die Stellung Adams iſt ähnlich derjenigen auf dem Kupferſtiche von 1504, nur hebt er den beſſer gebildeten jugendlichen Kopf, der mehr von vorne geſehen iſt, mit geöffneten Lippen, daſs die Zunge ſichtbar wird, wie in freudigem Entzücken empor; dazu die abwärts gehaltene wie zur Abwehr geſpreizte rechte Hand und das flatternde blonde Haar, indeſs die linke den von Eva dargereichten Zweig mit dem Apfel faſst. Eva ſchreitet lächelnd, etwas vorgebeugt gerade heraus, indem ſie einen Fuſs über den anderen vorſetzt, was die Schlankheit ihrer Körperverhältniſſe noch erhöht. Dürer liebt dieſe Fuſsſtellung für nackte weibliche Figuren, desgleichen eine eigenthümliche Spreizung der Finger, welche über das Motiv der jeweiligen Bewegung hinaus geht. Sehr ſcharf hebt ſich das helle Fleiſch von dem beinahe ſchwarzen Hintergrunde ab; es iſt ungemein flüſſig gemalt, in grauen Schatten ſehr zart vertrieben. Dabei iſt die Ausführung keineswegs kleinlich, ja breiter und weniger gequält, als an den übrigen Meiſterwerken Dürers in jenen Jahren; die Haarlocken z. B. ſind nicht einzeln nachgezogen, ſondern durch paſtoſeren Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere maleriſche Behandlung der Bellini'ſchen Schule auf Dürer eingewirkt hat, ſo verräth ſich dies am meiſten in dieſem Werke, zu dem er noch in Venedig die Vorſtudien gemacht hatte. Kopf und Formen der Eva deuten dahin, die Blätter und Früchte des Baumes ſind ſüdlichen Urſprungs, einige von den Thieren, mit denen er das erſte Elternpaar umgiebt, konnte er daheim nicht ſo naturgetreu ſtudieren. Neben Adam ſieht man einen Eber und einen Hirſchkopf — das Studium zu letzterem in Waſſerfarben enthält die Sammlung Poſonyi-Hullot Nr. 353 — weiter vorne ein Faſanenmännchen, ſehr gut ausgeführt. Hinter der Eva iſt eine Löwin im Einſchlafen begriffen, genau nach der Natur gezeichnet; auf dem Aſte weiter oben ſitzt ein grauer, rothgeſchwänzter Papagei in getreueſter Nachbildung, ein anderer bunter ganz oben iſt ſchon weniger getroffen; im Vordergrunde unten

Erſatzcopie, von den Franzoſen 1796 in Nürnberg weggenommen und ſodann nach Mainz gebracht. Vergl. Heller a. a. O. 188, 211 u. 239. O. Mündler, Beiträge zu Burckhardts Cicerone, Jahrb. f. Kunſtw. II, 284. Will, Gelehrten-Lexicon, 1755, I, 298, erwähnt des Bildes noch auf dem Nürnberger Rathhauſe: »welches Stück 1200 Rth. gekoſtet hat, bis es an Ort und Stelle kam« ohne Angabe ſeiner Quelle und obwohl damals gewiſs nur noch die Copie dort war. Das Original iſt geſtochen von Calzi und Ferretti in der Galleria Pitti des Luigi Bardi, Firenze 1840. III. Taf. 38 und 39 unter Lucas Cranachs Namen. Eine Reduction des Doppelbildes giebt unſere Initiale an der Spitze des Capitels.

erfcheint ein Pärchen Rebhühner; das Studium zu dem auf einem Füfschen ftehenden Männchen in Aquarell befindet fich in der Albertina. Eigenthümlich bunt und phantaftifch ift der Kopf der Schlange gebildet.

Das Verdienft, welches Dürer hier für feine Darftellung des nackten Menfchen in Anfpruch nimmt, wird erft recht klar, wenn man feine »Adam und Eva« mit den entfprechenden Gemälden von Lucas Cranach vergleicht. Auch die beiden alten Copien von Madrid und Mainz geben noch genügend Zeugnifs davon. Hingegen verzichteten die Copiften wohlweislich auf die mühfame Wiedergabe der thierifchen Umgebung, vereinigten die beiden Seitenftücke zu einem einzigen Bilde, oder fie gaben denfelben doch durch Beifügung eines Zettels mit Dürers Signatur eine Selbftändigkeit, welche dem Originale urfprünglich nicht eigen gewefen fein mag [1]). Vielmehr läfst die Art, wie die beiden Geftalten in den Mittelpunkt je einer langen Tafel gegeftellt find und wie fie mehr mit dem Befchauer als mit einander in Beziehung treten, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dafs diefelben als Seitenftücke nebeneinander gedacht, nicht aber als Ganzes in eins componiert find. Wir werden uns kaum täufchen, wenn wir in den Florentiner Gemälden die beiden Aufsenflügel eines, freilich niemals vollendeten, vielleicht aber lange geplanten, grofsen Altarwerkes von Dürer erblicken.

Einen fo hohen Flug auf dem Gebiete der Malerei weiter zu verfolgen, war Dürer eben nicht vergönnt. Wir finden ihn bald nach feiner Heimkehr mit einem Gemälde befchäftigt, das auf viel kleinerem Raume ein reiches Gewimmel von Figürchen vereinigt. Es ift die Marter der Zehntaufend unter König Sapor II. in der kaiferlichen Galerie zu Wien. Dürer malte das Bild für feinen alten Gönner, den Kurfürften Friedrich den Weifen. Er fchreibt darüber am 28. Auguft 1507 an Jakob Heller: »Wiffet aber, dafs ich die Zeit her lange vom Fieber geplagt war, weshalb ich einige Wochen an des Herzogs Friedrich von Sachfen Arbeit verhindert worden bin, was mir zu grofsem Nachtheil gereichte. Aber jetzt werde ich doch fein Werk ganz vollenden, da es mehr als halb fertig ift«. Am 19. März 1508

1) In Mainz find die beiden Bilder in eine einzige Tafel vereinigt, in Madrid getrennt. Auf beiden Exemplaren aber unter der rechten Hand der Eva ein Zettel, in einen Holzrahmen gefafst, mit der Infchrift in gothifcher Curfive: »Albertus durer almanus faciebat post virginis partum · 1507 ·« und dem falfchen Monogramme. Das Madrider Exemplar fcheint das ältere und beffere zu fein; es ift vielleicht die erfte Erfatzcopie, die dann auch als Original angefehen, entführt und durch die Mainzer Copie erfetzt worden ift. Jedenfalls ift die letztere fchon nach den Madrider Bildern gemacht, fomit Copie der Copie.

kann er melden, »daſs er in vierzehn Tagen mit Herzog Friedrichs Arbeit fertig wird«. Weiter unten heiſst es davon: »Ich wollte, daſs Ihr meines gnädigen Herren Tafel ſähet! ich bin der Meinung, ſie würde Euch wohlgefallen. Ich habe ſchier ein ganzes Jahr daran gearbeitet und wenig Gewinn daran; denn ich erhalte nicht mehr als 280 Gulden Rheiniſch dafür. Es verzehrt's einer ſchier dabei«.

Eine Maſſenhinrichtung mit den grauſamſten Todesarten und ſcheuſslichen Einzelnheiten iſt zwar für uns kein anſprechender Gegenſtand mehr. Dem Künſtler aber bot derſelbe Gelegenheit zur Schauſtellung mannichfach bewegter und nackter Figuren und gewagter Verkürzungen. Im Vordergrunde rechts erſcheint der König zu Pferde und ſo wie ſeine Umgebung türkiſch gekleidet; zur äuſserſten Linken eine Gruppe von Gekreuzigten, daneben eine Enthauptung und Gefangene, unter denen ſich ein Biſchof befindet. Im Mittelgrunde ſieht man Heilige an einen Pfahl gebunden, daneben bewegt ſich ein Zug von entkleideten Gefangenen gegen rechts einen Hohlweg hinan und um einen Felſen, an deſſen Abhange zur Linken des Hintergrundes die Märtyrer maſſenhaft herabgeſtürzt werden in Dornen, Pfähle und in die Speere der Verfolger. Nahezu in der Mitte der Bildfläche ſtehen als unbetheiligte Zuſchauer Dürer ſelbſt und ſein Freund Pirkheimer; Dürer, ganz in Schwarz gekleidet, hält ein Papier-Fähnlein in Händen mit der Inſchrift: »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus«. Die tüchtige Zeichnung, die feine, ja zierliche Ausführung, die Kraft und Tiefe der Localfarben täuſcht über die grauenvolle Bedeutung des Ganzen hinweg. Dazu hilft der kleinere Maſsſtab und die klare Anordnung der Gruppen in der reichen Landſchaft, während beiſpielsweiſe Vittore Carpaccio auf ſeinem groſsen Gemälde in der Accademia in Venedig mit dem gleichen Gegenſtande eine gar arge Verwirrung angerichtet hat. Dürer hatte ſeine Compoſition ſorgfältig durchdacht. Schon faſt ein Jahrzehnt früher, bald nachdem er die Apokalypſe vollendet hatte, diente ſie ihm zu dem Holzſchnitte (Bartſch 117), auf welchem das Ganze bereits vorgebildet iſt; nur erſcheint der König dort nicht zu Pferde und der Märtyrerzug im Hintergrunde hat im Holzſchnitte die umgekehrte Richtung. Dies Blatt diente vermuthlich dem Kurfürſten als Grundlage für ſeine Beſtellung. Ein anderes aber iſt es nach Art des Holzſchnittes eine Geſchichte kurz anzudeuten, ein anderes, dieſelbe Geſchichte im Oelgemälde ausführlich zu erzählen. Bevor Dürer daran gieng, verſuchte er daher die Compoſition zu vereinfachen und in blofs zwei Plänen ſo anzuordnen, daſs es ſtatt des überhöhten, ein Breitbild in Querformat geben konnte; die feine treffliche Federſkizze, datiert 1507, ward noch in der Samm-

lung Crozat von Caylus geftochen und befindet fich gegenwärtig in der Albertina zu Wien. Im Gemälde aber kehrte Dürer, ob nun freiwillig oder unfreiwillig, doch wieder zu der fteileren Anordnung des alten Holzfchnittes zurück, indem er Vorder- und Hintergrund wieder ftärker auseinanderrückte und fo Raum fchaffte für die Lückenbüfser. Dürer machte eben aus dem Stoffe, was nur immer möglich war. Liefs fich in dem Maffenjammer ein höherer Gedanke nicht durchführen, fo fuchte er feine Stärke in einer Menge kleiner Meifterftückchen von Händen, Gliedmafsen, Körperftellungen. Ihre köftliche Vollendung feffelt das Auge, lockt es zu näherer Betrachtung heran und verhindert es fo an dem Ueberblick des fchrecklichen Ganzen. Leider hat das Gemälde fehr gelitten; es ift gegenwärtig auf Leinwand übertragen und ftellenweife völlig zerftört. Es foll 1603 als Gefchenk an Rudolf II. gekommen fein; Van Mander fah es bereits in deffen Kunftkammer zu Prag [1]).

Am 24. Auguft 1508 fchreibt Dürer an Jakob Heller nach Frankfurt: »Das Marienbild, das Ihr bei mir gefehen habt, bitte ich Euch — wenn Ihr bei Euch einen wifst, der einer Tafel bedarf — dafs Ihr es ihm anbietet. Wenn man einen paffenden Rahmen dazu macht, wäre es eine hübfche Tafel, denn Ihr wifst, dafs fie fauber gemacht ift. Ich will fie Euch wohlfeil geben. Wenn ich fie einem machen follte, nähme ich nicht unter 50 Gulden dafür, dieweil fie aber fertig ift, könnte fie mir im Haufe befchädigt werden. Darum will ich Euch Vollmacht geben, dafs Ihr fie wohlfeil gebt, um 30 Gulden — doch ehe ich fie unverkauft liefse, gäbe ich fie auch um 25 Gulden — mir ift zwar viel Speife dabei aufgegangen«. Am 4. November desfelben Jahres widerruft Dürer diefen Auftrag mit den Worten: »Ihr braucht Euch nach keinem Käufer für mein Marienbild umzufehen, denn der Bifchof von Breslau hat mir 72 Gulden dafür gegeben; habe es alfo gut verkauft«. Der Bifchof ift Johann V., Graf Thurzo; fein Secretär Johannes Heffus war ein geborener Nürnberger und ein Freund Pirkheimers, er diente vielleicht als Vermittler bei dem Kaufe. Doch mufste Dürer drei Jahre warten und mahnen, bevor der Bifchof den Zahlungsauftrag nach Nürnberg ergehen liefs, ohne fich auch nur mehr zu erinnern, welche Summe er dafür dem Meifter fchulde [2]).

Das rafche Herabgehen Dürers im Preife bis auf 25 Gulden läfst auf keine Arbeit erften Ranges fchliefsen. Anderfeits deutet

1) Meter H. 0,98; Br. 0,865. Die Münchener Pinakothek befitzt eine alte Copie darnach, eine andere 1653 von Joh. Chriftian Ruprecht gemalt, befindet fich neben dem Original in Wien. Es giebt einen Stich nach dem Bilde in vier Blättern van Steen.

2) Heller a. a. O. 149.

wiederum ſeine Befürchtung, das Bild könnte im Hauſe Schaden leiden, auf einen ziemlichen Umfang der Tafel hin. Das ſtimmt zur Madonna mit der Schwertlilie in der ſtändiſchen Galerie zu Prag[1]). In einer Landſchaft und vor einer zerfallenen Mauer mit einem Rundbogen ſitzt die ſäugende Maria, faſt lebensgroſs, angethan mit einem hochrothen Gewande und weifsem durchſichtigen Schleier. Das Antlitz iſt ſehr gefällig, der Ausdruck des ſeligen Lächelns weniger geziert, als auf anderen, beſſer ausgeführten Bildern des Meiſters. Der Fleiſchton iſt ſehr licht gehalten, wie auch das blonde rechtshin wehende Haar. Dagegen iſt das Beiwerk und die Umgebung ſehr dürftig, breit, ja derb gemalt. Unter den Kräutern und Blumen des Vordergrundes macht ſich insbeſondere eine groſse Iris bemerkbar, die hinter der Madonna emporſteigt; hin und wieder einige feiner ausgeführte Schmetterlinge. Auf der Mauer rückwärts befand ſich früher das Monogramm mit der Jahreszahl 1508. Gegenwärtig iſt das Atelierbild ſehr ſchadhaft, insbeſondere längs der ſenkrechten Bretterfugen; es befremdet durch ſeine rauhe, dürre Oberfläche mit bräunlichen Tinten und ſchwarzen Flecken. Ein breit und trefflich behandeltes Aquarellbild einer blauen Schwertlilie in Naturgröſse in der Kunſthalle zu Bremen könnte als Vorſtudium für das Wahrzeichen dieſes Gemäldes gedient haben.

Die Madonna mit der Schwertlilie tritt jedenfalls völlig in den Hintergrund vor einem anderen Marienbilde, welchem Dürer damals ſeine ganze Sorgfalt zuwandte. Es iſt die Himmelfahrt Mariens, das Mittelſtück jenes Altares, den Dürer für Jakob Heller in Frankfurt a. M. ausführte und über welchen uns die mit dem Beſteller gewechſelten, acht Briefe Dürers noch merkwürdige Aufſchlüſſe geben[2]). Jakob Heller war ein reicher Frankfurter Tuchhändler, ein in mancher Beziehung merkwürdiger Mann. Die Mehrung ſeiner Reichthümer, die öffentliche Thätigkeit im Dienſte ſeiner Vaterſtadt füllten ihn noch lange nicht aus. Die Linderung fremder Noth und das künftige Heil ſeiner Seele lagen ihm vor allem am Herzen. Auch gelehrter Bildung mufs Heller nicht fremd geweſen ſein, denn er unterhandelte mit franzöſiſchen Geſandten und erhielt gar im Jahre 1505 von Kaiſer Maximilian einen Auftrag zu genealogiſchen Nachforſchungen über

1) Vom Fürſten A. Lobkowitz dahin geſtiftet; im J. 1821 im Beſitze Felſenbergs in Wien, (ſiehe Heller a. a. O. 260, g); auf Holz faſt 5 Schuh hoch, 4 Schuh breit. Eine wenig getreue, groſse Lithographie darnach von F. Schrotzberg.

2) Vergl. Dürers Briefe 24 und 196. Der Heller'ſche Altar etc., Zeitſchr. f. bild. Kunſt, VI. 94. Otto Cornill, Jakob Heller u. A. D. Frankf. 1871 Joſeph Heller, Dürers Werke, 102. Nagler, Münchener Kunſtanzeiger, 1865. Nr. 1.

die elfäfsifchen Herzöge Heriman und Audo, die zu Wetzlar begraben liegen. Insbefondere aber war das religiöfe Bedürfnifs der Zeit in ungewöhnlichem Grade bei ihm rege; in zahllofen guten Werken fuchte er deffen Befriedigung, und unerfchüttert im alten Glauben ftarb er am 28. Januar 1522. In feinem Teftamente macht er von den unerfchöpflichen Heilmitteln der Kirche den weitgehendften und forgfältigften Gebrauch. Rührende Nächftenliebe und Gottesfurcht bis zur Schwärmerei paaren fich darin mit der ängftlichen Sorge um taufend irdifche Einzelnheiten. Auf's Allergenaueſte verzeichnet er zumal die Verhaltungsmafsregeln für jenen Pilger, der nach Rom gefchickt werden foll, um an den heiligen Stätten dort für fein und feiner Gattin Heil zu beten. Im Jubeljahre 1500 war Heller felbft nach Rom gewallfahrtet. Mit Inbrunft gedenkt er feines Aufenthaltes dafelbft. Dabei konnte ihm doch nicht entgangen fein, welche hervorragende Stellung die kirchliche Kunft in Italien einnahm. Er fand fich veranlafst auch daheim Kunftwerke zu ftiften, welche über den in Deutfchland gewöhnlichen Mafsftab hinausgiengen. Ein folches ift der Calvarienberg auf dem Domkirchhofe in Frankfurt, eine Gruppe von fieben überlebensgrofsen, fteinernen Figuren, welche im Jahre 1509 vollendet wurden. Noch wichtiger aber war ihm das Flügelbild, welches den Altar des heiligen Thomas in der Predigerkirche zieren follte, wo er fich und feiner Gattin Katharina, der Tochter des Johann von Mehlem aus Köln, die ewige Ruheftätte auserfehen hatte. Den Auftrag zur Herftellung dieser Votivtafel erhielt Dürer.

Als Befitzer des Nürnberger Hofes in Frankfurt, den er auch bewohnte, hatte Jakob Heller wohl mannigfachen Verkehr mit Nürnberg. Im Jahre 1507 war er auch felbft in Nürnberg. Er fand Dürer nach feiner Rückkehr aus Venedig mehr denn je bereit, feinen ganzen Fleifs auf ein grofses Gemälde zu verwenden, und verdingte ihm die Arbeit um 130 Gulden Rheinifch. Die Vertheilung des Stoffes rührt wohl von Heller felbft her, der nun brieflich auf baldige und gediegene Vollendung des Werkes dringt. Dürer hinwiederum vertröftet ihn anfangs auf die Vollendung der Marter der Zehntaufend für den Kurfürften Friedrich; fodann aber vertieft er fich ganz in die neue Arbeit und verwendet namentlich auf den Entwurf des Mittelbildes, die Himmelfahrt Mariæ, fo viel Zeit und Sorgfalt[1]), dafs er fich genöthigt

1) »Und das Hauptftück habe ich mit gar grofsem Fleifse und mit mehr Zeitaufwand entworfen; auch ift es mit zwei gar guten Farben unterftrichen, dafs ich daran anfange zu untermalen. Denn ich bin willens, wenn ich Eure Meinung vernommen haben werde (wegen der Preiserhöhung nämlich) etliche vier- bis fünf- und fechsmal zu untermalen, der Klarheit und Dauerhaftigkeit wegen« etc.

ſieht eine Erhöhung des Preiſes auf 200 Gulden zu verlangen, um nur bei einer gleich ſorgfaltigen Weiterfuhrung der Arbeit nicht zu Schaden zu kommen. Dafur verbürgt er ſich aber auch in demſelben Briefe vom 24. Auguſt 1508 für die ganz eigenhändige Ausführung des Mittelbildes: »Es ſoll auch kein anderer Menſch keinen Strich daran malen als ich«. Er hatte eine beſondere Liebe zu dem Entwurfe gefaſst: »Wiſſet zugleich, daſs ich all' mein' Tage keine Arbeit angefangen habe, die mir ſelbſt beſſer gefiele, als Euer Blatt, das ich ſo male«. Mit Mühe erkämpft und erhandelt er ſich nun die Möglichkeit, auch bei der weiteren Ausführung ſeinen Schaffensdrang und ſeinen künſtleriſchen Ehrgeiz befriedigen zu können.

Nach Jahr und Tag endlich, am 24. Auguſt 1509 kündigt Dürer dem Beſteller die Abſendung der Tafel an. Wie ein Vater, der ſein Kind aus dem Hauſe entläſst, wird Dürer nicht müde ſeinem Werke Empfehlungen und Rathſchläge mit auf den Weg zu geben. Er hat die Tafel lieber zu Frankfurt als an einem anderen Orte in ganz Deutſchland. »Sie iſt auch mit den beſten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie iſt mit gutem Ultramarin unter- über- und aufgemalt, etwa fünf- oder ſechsmal, und da ſie ſchon fertig war, habe ich ſie nachher noch zweifach übermalt, auf daſs ſie lange Zeit dauere. Ich weiſs, wenn ihr ſie ſauber haltet, daſs ſie 500 Jahre ſauber und friſch ſein wird, denn ſie iſt nicht gemacht, wie man ſonſt zu machen pflegt! Darum laſſet ſie ſauber halten, daſs man ſie nicht berühre oder Weihwaſſer darauf ſpritze«. Nach zwei oder drei Jahren will er ſelbſt kommen, um ſie auf ſeine ganz beſondere Art zu firniſſen; »ſo wird ſie dann abermals 100 Jahre länger ſtehen als zuvor«. Heller möge ſie ja durch niemand Anderen firniſſen laſſen: »denn wenn ein Werk, an dem ich viel länger als ein Jahr gearbeitet habe, verdorben werden ſollte, das wäre mir ſelbſt leid. Und wenn Ihr ſie aufſtellt, ſeid ſelbſt dabei, damit ſie nicht beſchädigt werde« u. ſ. f.

Die Hoffnungen, welche Dürer auf die Dauerhaftigkeit ſeiner Arbeit geſetzt hatte, ſollten ſich nicht erfullen. Blofs ein Jahrhundert lang ſtand die Himmelfahrt der Jungfrau in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und trug dort den Mönchen reichliche Trinkgelder ein von Kaufleuten und anderen Reiſenden, welche dieſelbe ſehen wollten. Da warben zwei mächtige Dürerſammler um den Beſitz des Bildes. Kaiſer Rudolph II. bot dem Kloſter 10,000 Gulden dafur; aber nicht er, ſondern Kurfürſt Maximilian von Bayern gelangte 1613 in deſſen Beſitz. In München gieng es beim Brande der Reſidenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde. An die Stelle des Origi-

nales kam in gewohnter Weife eine täufchende Copie, ausgeführt von der Hand des Nürnberger Malers Paul Juvenel, der »in Sonderheit ein guter Copift in Nachahmung der alten Manieren war«, wie Sandrart berichtet. Diefe Copie befindet fich gegenwärtig bei den Flügelbildern in der Gemäldefammlung der Stadt Frankfurt im Saalhof. Wir können nach derfelben wenigftens die Gröfse unferes Verluftes ermeffen und uns eine Vorftellung von dem Originale bilden. Die unbefangene Selbftzufriedenheit, mit welcher Dürer gerade von diefem Bilde fpricht, erfcheint dann ganz gerechtfertigt. In der harmonifchen Anordnung, in der Zahl und in dem gröfseren Mafsftabe der Figuren vergleicht es fich dem Rofenkranzfefte, doch fteht es durch gleichmäfsige Belebung aller Geftalten, durch mufterhafte Raumvertiefung und klare Durchbildung aller Formen noch um eine Stufe höher — es mufs geradezu das Meifterftück unter Dürers Gemälden gewefen fein.

Zu diefer Anficht führen uns nicht etwa nur des Meifters eigene Worte und noch weniger Juvenels Copie; wir haben dafür noch ganz andere und untrügliche Zeugniffe von Dürers Hand. Zu keinem feiner Bildwerke fertigte Dürer fo gediegene Zeichnungen, wie zu diefem; ja kühn können wir behaupten, dafs wohl überhaupt fonft niemals ein Meifter fo forgfältige und eingehende Studien zu einem Bilde gemacht hat. Jeder Kopf, jede Hand, jede Draperie wurde zuvor auf grundiertem Papier mit dem Pinfel nach der Natur entworfen und jedesmal mit einer Sicherheit und Vollendung, dafs man vergebens ihresgleichen fuchen wird. Mit Ausnahme des Rofenkranzfeftes, in dem es galt den Wettkampf mit den wälfchen Meiftern zu beftehen, hat auch Dürer felbft zu keinem anderen Gemälde folche Vorftudien gemacht. Diefe beiden Bilder zu Ehren der heiligen Jungfrau follten dereinft, fo meinte Dürer, vor allen feinen Ruhm als Maler predigen, das eine in Italien, das andere in Deutfchland, und o Verhängnifs! gerade diefe beiden find untergegangen bis auf eine kahle Ruine das eine, bis auf eine dürftige Copie das andere.

Faffen wir den befcheidenen Holzfchnitt in's Auge, mittels deffen wir die Himmelfahrt Mariæ von Dürer feinerzeit zuerft veröffentlicht haben [1]), fo erkennen wir auf den erften Blick die nahe Verwandtfchaft der Compofition mit dem vorletzten Blatte des Marienlebens,

1) Zeitfchr. f. b. K. VI. 96. Seitdem ward der ganze Altar beffer publiciert bei O. Cornill, Jak. Heller, nach einer Zeichnung von Eugen Klimfch. Eine eigenthümliche Benützung des Dürer'fchen Bildes zeigt die Herabkunft des heil. Geiftes von Johann Georg Fifcher in der Schleifsheimer Galerie, wo nebft den Münchener Vier Apofteln fieben Köpfe und die ganze im Vordergrunde ftehende Apoftelfigur aus der Himmelfahrt einfach entlehnt find.

Mariæ Himmelfahrt
nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M.

das mit der Jahreszahl 1510 verfehen ift. Die Federzeichnung dazu in der Ambrofiana zu Mailand erweift fich als eine Zwifchenftufe zwifchen dem Holzfchnitte und dem Gemälde; die Compofition erfcheint deutlich aus letzterem gefchöpft und nur im Gegenfinne reduciert mit Veränderungen. Bei der hergebrachten Art der Darftellung liefs fich an der allgemeinen Anordnung freilich wenig ändern. Aber gerade die kleinen Verfchiedenheiten innerhalb der Aehnlichkeit zwifchen dem Holzfchnitte und dem Gemälde find bemerkenswerth, denn fie zeigen, wie fehr fich Dürer von den abweichenden Anforderungen jedes Materiales und von den einem jeglichen innewohnenden Stilbedingungen Rechenfchaft gab. Was dort für den häuslichen Holzfchnitt reliefartig zufammengerückt ift, um die kleine Fläche bündig auszufüllen, tritt hier im Gemälde in voller Körperlichkeit weit und luftig auseinander. An Stelle des gemüthlichen Grundtones, der etwas wie von himmlifcher Vergeltung irdifcher Prüfungen zu erzählen weifs, tritt im Bilde die erhebende Offenbarung eines höchften Triumphes. Der Heiland des Holzfchnittes, der tief gerührt, faft geziert fich an den Befchauer wendet, ift fo recht eine gelungene Gebetbuchfigur; dagegen der Chriftus des Gemäldes, diefe gewaltige Geftalt mit dem edlen fcharfen Profile, über Seraphim thronend, blofs Knie und Schulter umfloffen von dem unfagbar würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe, dreifache Krone — das ift der Gottesfohn, der alle Leiden überwunden hat, der Weltenrichter, dem alle Gewalt gegeben ift.

Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jefu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greifengeftalt Gott Vaters die Wage; dazwifchen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weifse Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelskinder. Darunter dehnt fich der weite Raum mit Luft, Waffer und Bergen, inmitten ein Dörfchen und fchlanke Baumgruppen; eine jener duftigen Fernen, in die wir Dürer fo gern folgen — und dort fteht er felbft in grauer rothverbrämter Schaube, ftolz hinweifend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkünden foll, dafs er »Albrecht Dürer ein Deutfcher« im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau dies gemacht hat [1]).

Die kreisförmig um das Grab angeordnete Gruppe der Apoftel ift zwar mafsvoll, doch von den mannigfachften Stimmungen bewegt.

1) ALBERTVS DVRER ALEMANVS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1509 und das Monogramm. Die Figur ift geftochen zufammen mit dem Selbftporträt aus dem Allerheiligenbilde von 1511 auf dem fogenannten Ehrentempel Dürers von Lucas Kilian, befchrieben von Heller an der Spitze feines Kataloges, S. 309, Nr. 1.

Die Gewänder der vier vorderen, zumeiſt ſichtbaren Apoſtelgeſtalten zeigen einen Faltenwurf, der mächtig wirkt und ungleich gediegener durchgebildet iſt, als unſere Abbildung vermuthen läſst. Dabei ordnen ſich ihre Farben in groſsen Maſſen und kräftigen Gegenſatzen um den in Weiſs gekleideten Johannes, der ſuchend über das Grab gebeugt iſt. Der erſte links knieende Mann mit einem Kopf, ähnlich dem St. Marcus der Vier Apoſtel, in grünem Mantel auf rothem Untergewand, der zweite neben ihm ſtehende in Blaugrau, der dritte von rückwärts geſehene mit orangefarbenem Mantel über dem blauen Kleide, der äuſserſte zur Rechten knieende in Roth und Violett — ſo weit uns das Colorit an der Juvenel'ſchen Copie erhalten iſt.

Mehr aber als auf dieſe Nachbildung gründet ſich unſer Urtheil über Dürers Himmelfahrtbild auf die erwähnten, uns heute noch erhaltenen Studien des Meiſters. Dieſelben ſind durchweg auf einer grauen, grünen oder bläulichen Deckfarbe mit dem bloſsen Pinſel in Tuſche ausgeführt und dann weiſs aufgehöht. Obwohl ganz zeichnend behandelt, machen ſie doch den Eindruck vollkommener Körperlichkeit; es befinden ſich unter denſelben die herrlichſten Studien, die von Dürer aufzuweiſen ſind. Die Grundierung ſcheint urſprünglich überall grau geweſen zu ſein; namentlich die grüne Färbung mit dem violetten mehlthauartigen Anfluge dürfte in einer chemiſchen Zerſetzung, einem Auswachſen der Leimfarbe ihre Urſache haben. Mit Bezugnahme auf unſere Abbildung wollen wir die uns bekannten Studien zu dem Bilde aufzählen; ein guter Theil des Gemäldes läſst ſich mittels derſelben zuſammenſetzen und gewiſſermaſsen herſtellen. Was dazu fehlt, iſt zuverſichtlich bloſs als verloren gegangen oder noch nicht entdeckt vorauszuſetzen.

1) der Oberkörper Chriſti mit Arm und Draperie, doch mit dem abweichenden Kopfe des Modells; in der Kunſthalle zu Bremen.

2) die Draperie ſeines Schooſses mit dem nackten Beine; in der Zeichnungenſammlung des Louvre zu Paris [1]).

3) die beiden Hände Gott Vaters, die rechte, wie ſie die Krone hält, die linke mit der Weltkugel; gleichfalls in Bremen.

4) die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien.

5) die ganze Figur Dürers in der Sammlung Poſonyis [2]); Copie.

6) der aufblickende Apoſtelkopf, von links der zweite gegen rückwärts; ebendaſelbſt [3]).

1) Fr. Reiſet, Catalogue Nr. 497. H. Hullot in Paris. Original vorauszuſetzen.

2) Nr. 321 des Katalogs; jetzt bei

3) Katalog Nr. 318.

7) der herabblickende Kopf zu äufserſt links; in der Albertina zu Wien [1]). Hierzu unſer Holzſchnitt in Clairobſcur.

8) Kopf des links von der Mitte ſtehenden, vom Rücken geſehenen Apoſtels; Sammlung Poſonyi-Hullot Nr. 319.

9) die linke Hand des rechts von der Mitte knieenden, vom Beſchauer abgekehrten Apoſtels ſammt Aermel; in der Albertina.

10) die Fufsſohlen desſelben, für die nach Van Mander ſehr viel Geld geboten worden war, um ſie aus dem Bilde herausſchneiden zu dürfen, und die auch im Holzſchnitte des Marienlebens wiederkehren; bei Alfred Ritter von Franck in Graz.

11) der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina [2]).

12) die gefalteten Hände eben desſelben; in der Albertina.

13) die Draperie ſeines Mantels, ſammt den Aermeln, dazu der über das Knie geſchlagene Zipfel des Mantels; ebendaſelbſt.

14) der über den Betenden herausragende, nach abwärts gewandte Kopf; ebendaſelbſt [3]).

15) die aufwärts deutende Hand desſelben Apoſtels; ebendaſelbſt.

16) Endlich ſcheint hierher wohl auch ein emporblickender Kopf in der Payne Knight-Collection, jetzt im britiſchen Muſeum zu gehören [4]). Alle dieſe Zeichnungen ſtammen aus dem Jahre 1508; die Mehrzahl derſelben trägt auch dieſe Jahreszahl über dem Monogramme.

Den Seitenflügeln des Heller'ſchen Altars liefs Dürer weitaus nicht die Sorgfalt angedeihen, die er auf das Mittelbild verwandte. Blofs dieſes hatte er ſich ja verpflichtet mit eigener Hand zu vollenden, dagegen ſind am 19. März 1508 »die Flügel auswendig entworfen, das von Steinfarbe wird; hab's auch untermalen laſſen«. Am 24. Auguſt meldet er dann Hellern: »Die Flügel ſind auswendig von Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirneift, und innen ſind ſie ganz untermalt, dafs man darauf anfange auszumalen«. Aus dem Wortlaut und weiteren Zuſammenhange dieſer Stellen geht hervor, dafs Dürer die Ausführung der Flügelbilder, wie bräuchlich, ſeinen Geſellen oder Schülern überlaſſen hat.

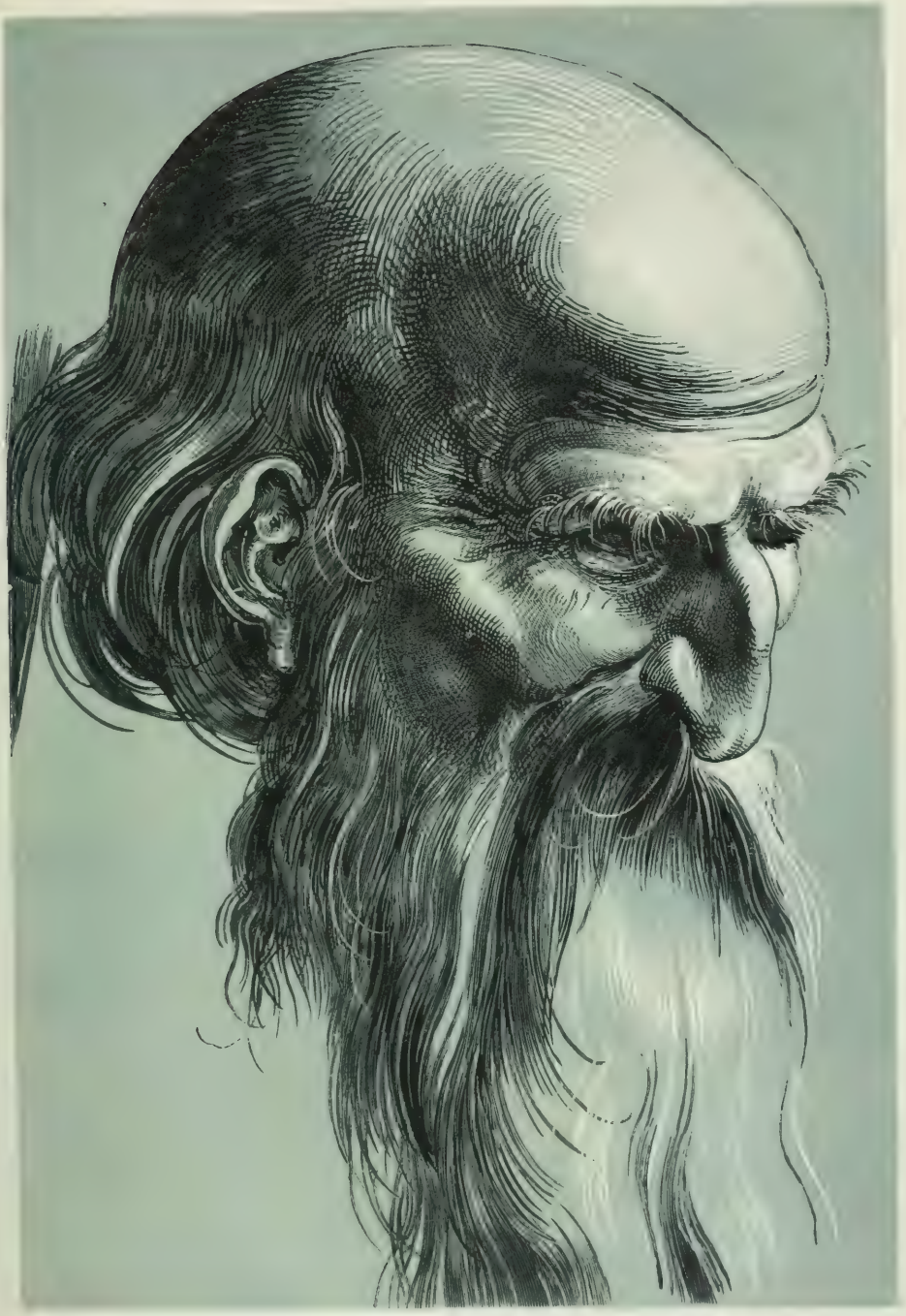
Von dieſen Flügeln, welche auf den Kennerblick des Kurfürſten Maximilian keine Anziehungskraft ausgeübt haben, verblieben die Innenſeiten zum gröfseren Theil bis auf die Gegenwart bei der Juve-

1) Lithogr. von Krammer.

2) Lithogr. von J. Kriehuber. Eine täuſchende Copie davon im Kupferſtichcabinet in Dresden.

3) In Kupfer geſtochen von Egidius Sadeler; lithogr. von Krammer.

4) Waagen, Treasures of Art, I, S. 234.



Apostelkopf zum Himmelfahrtsbilde.

Pinselzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 298.)

nel'ſchen Copie des Mittelbildes. Zur Linken ſieht man den heil. Jacobus im Gebete knieend, während der Henker zum Streiche ausholt; dahinter ſteht noch ein Heide, in türkiſcher Tracht, die Hand in den Gürtel geſtemmt und im Geſpräche mit einem anderen Manne. Im Hintergrunde führt ein Geſpann von Kühen den Leichenwagen des Apoſtels. Auf dem rechten Flügel erſcheint als Seitenſtück die Enthauptung der heiligen Katharina, deren geköpfter Leichnam in der Ferne von Engeln zur Ruhe beſtattet wird. Die Anordnung dieſer Darſtellungen mag im Allgemeinen von Dürer herſtammen, doch ſcheint der ausführende Maler ziemlich freien Spielraum behalten zu haben; und dem ſind wohl die bei Dürer ſelbſt längſt überwundenen Mängel der Linearperſpektive zuzuſchreiben, wie auch das von ihm bereits aufgegebene Zuſammenfaſſen verſchiedener Zeitpunkte der Handlung in einer Bildfläche.

Von weſſen Hand aber dieſe zwei Felder ausgemalt wurden, iſt ſchwer zu beſtimmen. Der reichliche, helle Baumſchlag auf beiden und die Figur des ganz in Weiſs gekleideten Henkers der heil. Katharina erinnern an Hans Schäufelein; doch iſt es ſehr ungewiſs, ja unwahrſcheinlich, daſs derſelbe, wie etwa um das Jahr 1502, auch nach der Venetianiſchen Reiſe Dürers noch in deſſen Werkſtätte gearbeitet habe. Unzweifelhaft iſt dagegen die Mitwirkung von Dürers jüngſtem Bruder Namens Hans, dem nachmaligen königlich polniſchen Hofmaler in Krakau. Hans war bekanntlich ein Schüler Albrechts und damals 18 Jahre alt. Er war noch in der Werkſtatt des Bruders thätig, und Jakob Heller ſchenkte ihm ſchlieſslich zwei Gulden »zum Trinkgeld«, was doch auf eine beſondere Betheiligung an der Arbeit ſchlieſsen läſst. Vielleicht haben wir es alſo hier mit Jugendarbeiten Johann Dürers zu thun, von dem bisher noch keine beglaubigten Werke bekannt ſind.

Die unteren Theile der Innenflügel zeigten, entſprechend den Martyrien ihrer beiden Namensheiligen, die Bildniſſe von Jakob Heller und von ſeiner Frau Katharina von Mehlem.

Die Stücke, in früheren Zeiten abgeſägt, befinden ſich jetzt wieder bei den Flügeln. Die beiden Stifter ſind je in einem Gewölbeſegmente knieend und betend dargeſtellt; vor jedem das Familienwappen auf dem Boden, das redende Wappen der Heller: ein Sparren zwiſchen drei Münzen von Gold auf blauem Grunde; das der Mehlem ein rother Krebs in weiſsem Felde. Irgend bedeutende Arbeiten Dürers ſind auch dieſe Stücke nicht. Dazu iſt der ziemlich kräftig aufgetragene Farbenkörper von tiefen Sprüngen zerriſſen, theilweiſe ſogar ganz abgefallen, ſo daſs die Bildchen ein ſehr unſcheinbares Aus-

fehen erhalten haben. Immerhin verrathen aber die kleinen fehr gefchickt hingeftellten Figuren den urfprünglichen Entwurf des Meifters

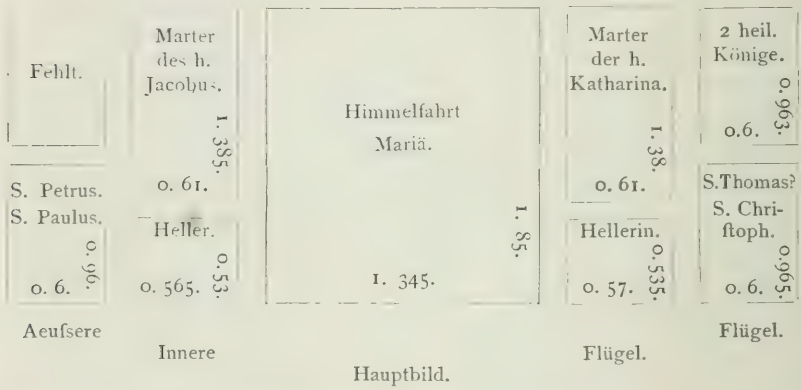
und in der Ausführung der Köpfchen, Haare und Hände fogar die unverkennbaren Spuren feiner eigenen Hand. Insbefondere weift das

wohlgetroffene, vortrefflich charakterifierte Bildnifs Jakob Hellers auf Dürer hin. Das Köpfchen, welches unfer Holzfchnitt, fo gut es die Hilfsmittel erlaubten, in der Gröfse des Originales wiedergiebt, hat für einen fchlichten Bürger jener Tage etwas Ueberrafchendes. Ein Hang zum Idealen und zur Grübelei, eine gewiffe Vertrautheit mit felbftgefchaffenen Seelenleiden liegt in diefen feinen Zügen. Gewifs, der hagere Mann hat Leidenfchaft und ift nicht leicht zu befriedigen; zugleich aber zeigt fich auch genug von haftiger Aengftlichkeit, dafs wir es begreifen, wie der Briefwechfel mit ihm Dürers Geduld auf eine harte Probe ftellte. Er kniet da in einer fchwarzen Seidenfchaube, deren Schnitt mit Dürers eigenem Feftgewande grofse Aehnlichkeit hat, und hält die Kappe über den gefalteten Händen, dafs blofs die obenaufliegenden Daumen fichtbar find, genau fo, wie der Stifter Landauer auf dem Allerheiligenbilde.

Ueber die grau in grau gemalten Aufsenfeiten der Altarflügel war man die längfte Zeit im Irrthume. Schon Sandrart fah zwei dem Mathaeus Grunewald zugefchriebene Arbeiten dafür an, welche mit dem Heller'fchen Altar gar nichts gemein haben. Erft in unferen Tagen find die ächten Theile der Aufsenflügel wieder entdeckt worden, und diefelben finden fich nun wieder mit dem Altare im Saalhof vereinigt. Die Aufsenfeite des Altares war demnach in vier gleichgrofse Felder getheilt, oder jeder Flügel quer in die Hälften, von denen jede, grau in grau gemalt, die Geftalten zweier Heiligen darftellt; und zwar zur Rechten oben zwei heilige Könige, darunter einen Heiligen mit einem Vogel auf der Schulter, vermuthlich St. Thomas von Aquino und St. Chriftoph, und diefen gegenüber links die Apoftelfürften Peter und Paul. Die Tafel, welche das obere Feld zur Linken ausfüllte, fehlt bisher, fie enthielt vielleicht den dritten heiligen König und St. Jofeph. Mit genauer Angabe der Meterlängen, deren kleine Differenzen in den fich entfprechenden Linien der Befchädigung der Bretter bei ihrer Trennung zuzufchreiben find, ftellt fich unfere Reconftruction des Heller'fchen Altares aus den vorhandenen Ueberreften fo dar, wie auf Seite 302 angegeben ift.

So mühfam und auf folchem Umwegen mufsten wir uns ein Urtheil bilden über ein Hauptwerk von Dürer, wie es der Heller'fche Altar ift — oder vielmehr war. Doch freuen wir uns noch, dafs uns Dürer felbft in feinen Briefen und in feinen Zeichnungen die Behelfe dazu hinterlaffen hat! Es fehlt uns faft nur noch eine deutlichere Vorftellung über die technifche Ausführung, die letzte Vollendung des Mittelbildes, der Himmelfahrt Mariæ. Von der, überdiefs auch ungleichartigen, Behandlung der Flügelbilder dürfen wir nicht auf jene

des Hauptbildes zurückfchliefsen, da Dürer felbft zwifchen beiden wiederholt und ganz ausdrücklich unterfcheidet. Doch würden uns feine Andeutungen noch nicht genügen, wenn uns nicht ein anderes, heute noch wohlerhaltenes Hauptwerk des Meifters den nöthigen Commentar dazu lieferte. Es ift das Allerheiligenbild in der kaiferlichen Galerie zu Wien, welches Dürer nach Vollendung des Heller'fchen Altares in Angriff nahm und 1511 vollendete. Diefes bildet infofern einen Gegenfatz zur Himmelfahrt Mariä, als es fich weder durch literarifche Zeugniffe noch durch befondere Vorftudien ankündigt. Dafür fteht es aber heute noch faft unverändert vor unferen Augen, fowie dies Dürer von dem untergegangenen Frankfurter Bilde prophezeit hatte. Es giebt uns nun auch ftatt deffen die erwünfchte Auskunft über das technifche Verfahren Dürers, denn es ift kein Zweifel, dafs dasfelbe beiden Gemälden gemeinfam war. Was Dürer von der



wiederholten Unter- und Uebermalung fagt, läfst nicht auf Oelfarbe fchliefsen, fondern nur auf Tempera. Ueber dem, in linearer Zeichnung, ähnlich den Studien zur Himmelfahrt, mit dem Pinfel gemachten Entwurfe ift die Farbe fehr dünnflüffig und wiederholt aufgetragen; daher der durchfichtige Glanz, die emailartige Cohärenz, daher auch die Dauerhaftigkeit. Blofs in einzelnen, tiefer abgetonten Gewändern und bei der letzten Lafur mag Dürer Oel angewendet haben. Stellenweife fieht man auch wieder die Spuren feiner Finger und der Handballen, mit denen er durch Betupfen die allzugrofse Glätte und Leuchtkraft der Schatten zu dämpfen fuchte. Gleichwohl ftrahlt das Allerheiligenbild heute noch in Farben, welche das reichlich angebrachte, blanke Blattgold weder zu verdunkeln noch aus ihrer Gefammthaltung zu bringen vermag. Blofs der koftbare Ultramarin, auf den fich Dürer fo viel zu Gute that, ift zum Theile krank geworden und ausgewachfen. Wie

mühevoll eine folche Ausführung felbft für Dürers gewandte Hand war, mögen wir ihm gerne glauben. Er verfchwor es auch fchliefslich Hellern gegenüber: »noch eine Tafel mit fo viel Mühe und Arbeit zu machen; . . . denn ich müfste darob ein Bettler werden. Denn gewöhnliche Gemälde will ich in einem Jahre einen Haufen machen, dafs niemand glaubte, dafs es möglich wäre, dafs ein Mann es thun könnte; aber das fleifsige Kläubeln geht nicht von ftatten. Darum will ich meines Stechens warten, und hätte ich es bishero gethan, fo wäre ich auf den heutigen Tag um 1000 Gulden reicher«.

Es unterliegt keinem Zweifel, dafs es Dürer mit der Drohung, kein gröfseres Bild mehr mit der gleichen Sorgfalt auszuführen, voller Ernft war; denn er hat in der Folge Wort gehalten. Zuvor galt es nur noch eine Ausnahme: das bereits genannte Allerheiligenbild, zu welchem Dürer bereits früher die Verpflichtungen eingegangen hatte. Erasmus Schiltkrot und Matthæus Landauer hatten im Jahre 1501 ein Verforgungshaus für zwölf altersfchwache Nürnberger Bürger geftiftet, daher genannt: das Zwölfbrüderhaus, oder auch nach dem ehrfamen Rothfchmied und Bildgiefser: das Landauerklofter. Darin befindet fich eine Kapelle, welche in den Jahren 1507 und 1508 aufgeführt wurde. Auf faft quadratifchem Grundrifs wird ein unregelmäfsiges Sterngewölbe durch zwei Säulen mit kryftallinifcher Bafis und gewundenen Canelluren getragen, zwifchen denen der Schlufsftein mit Landauers Wappen an den Verlängerungen der Gewölberippen tief herabhängt, ähnlich den gothifchen Wölbungen in englifchen Kirchen aus diefer Zeit. Darunter zwifchen den beiden Säulen und vor dem mittleren und breiteften der drei Rundbogenfenfter im flachen Abfchlufs ftand frei der Altar, welchen Dürers Werk zieren follte. Die Kapelle war Allen Heiligen geweiht. Damit war ihm der Gegenftand der Darftellung gegeben [1].

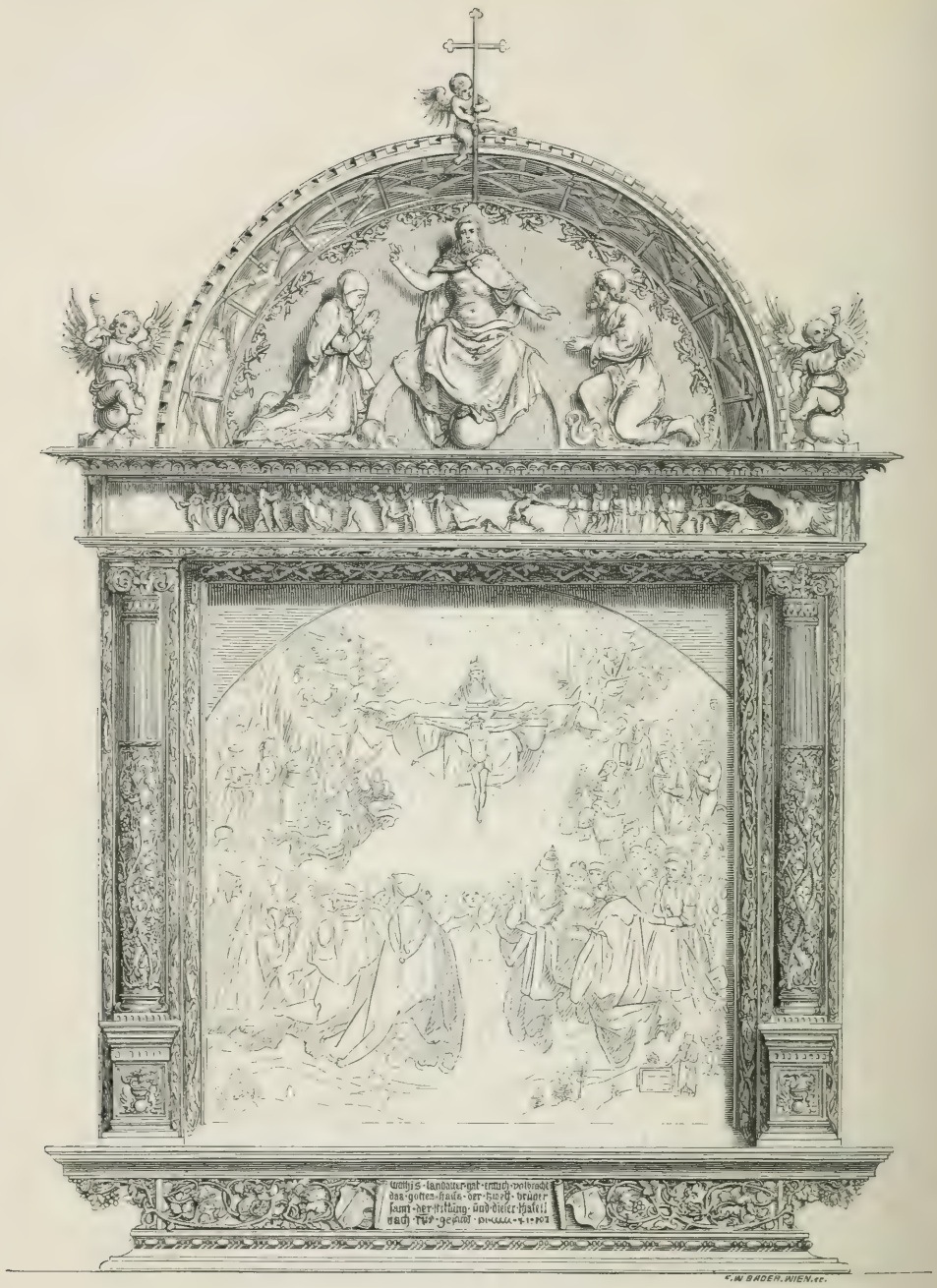
Eine erfte Skizze zu dem Altare, welche mit der Sammlung Reifet in den Befitz des Herzogs von Aumale übergegangen ift, führt die Infchrift: Anno domini 1508 [2]. Der leichte Entwurf giebt die Compofition des Bildes in vereinfachter Form an und ift vornehmlich dem reichen Renaiffancerahmen gewidmet, welcher die Tafel einfaffen follte. Auch für den Heller'fchen Altar hat Dürer einen Rahmen entworfen, denn es heifst in feinem letzten Briefe an den Befteller vom 12. October

1) Demgemäfs ift auch die bisher gebräuchliche Benennung des Bildes: Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit oder ähnlich keineswegs correct.

2) Die Federzeichnung ward veröffentlicht von Denon, Monumens IV., dann von L. Gaucherel radiert in der Gazette des Beaux-Arts und ebenfo bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

1509: »Da Ihr mir fchreibt, wie Ihr die Tafel zieren follt, fchicke ich Euch hiermit ein wenig meine Meinung, wenn fie mein wäre, wie ich fie wollte machen«. Nun aber gieng Dürer von der alten deutfchen Form des Flügelaltares ganz ab, wie er dies bereits in Venedig mit dem Rofenkranzfefte für San Bartolommeo gethan hatte. Er faßte den Plan, feine letzte grofse Altartafel blofs mit einer Architektur von antiken Formen und Verhältniffen zu umgeben. Jene Zeichnung von 1508 beweift, dafs der Rahmen mit dem Bilde in eins gedacht und beide von Dürer erfunden find. Aber von der erften, beiläufigen Skizze bis zur wirklichen Ausführung ift ein weiter Weg. Der fertige Rahmen weicht auch vielfach von jenem Entwurfe ab; er ift weniger überhöht, die Profile find mächtiger, Details und Ornamente reicher, insbefondere find die freiftehenden Säulen zierlicher und nicht mehr glatt, fondern von Rebenornament umfponnen. Doch ift kein Zweifel, dafs Dürer auch die Ausführung in Holz mit Zirkel und Richtfcheit geleitet hat. Denn wer aufser ihm hätte wohl damals in Nürnberg etwas bauen können, das fo ganz den Geift der Antike athmet, wenn es fich auch in der claffifchen Formenfprache noch nicht richtig auszudrücken vermag!

Weniger als jede andere Kunft, kann ja die Baukunft der deutlichen Ueberlieferung, der Anknüpfung an ältere Mufter entbehren. Nun ift kein Zweifel, dafs Dürer auf eine ruhige mafsvolle Compofition im Sinne der Antike ausgieng. Dazu aber bot ihm fein Vitruvius nur fehr magere theoretifche, die Nürnberger Architektur aber gar keine praktifchen Anhaltspunkte. Die Quelle, auf welche feine Erinnerung nothwendig zurückgehen mufste, war Venedig. Dort hatte fich die Frührenaiffance der Lombarden namentlich in der Verzierung von Portalen, Loggien und Nifchen reichlich ergangen. Insbefondere ift es eines der Dogengrabmäler in SS. Giovanni e Paolo, an deffen Marmorumrahmung, fowohl in der Gliederung wie in den Verhältniffen, Dürers Rahmen gar deutlich erinnert; es ift das Grabmal des 1462 verftorbenen Dogen Pasquale Malipiero; nur erfcheint die Ausführung in Stein nothwendig maffiver; drei Tragfteine auf Voluten begegnen dem ftärkeren Laften des Sarkophages, und nicht Säulen, fondern Pfeiler mit korinthifchen Capitälen tragen die halbrunde Bekrönung, welche den Eccehomo zwifchen zwei Engeln umfchliefst, und von drei weiblichen Figuren überragt wird. Dürer läfst die Holzfculpturen feines Rahmens noch eine ganze Gefchichte erzählen. In der Füllung des Tympanons erfcheint in Hochrelief der Heiland als Weltenrichter zwifchen Maria und Johannes, die beiden rund gearbeiteten Engelein an den Seiten blafen die Pofaunen des jüngften Tages, und darunter



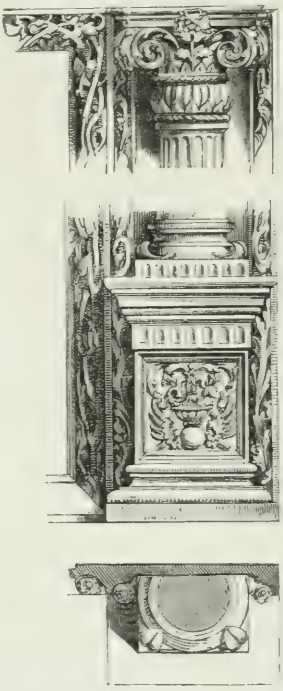
Der Rahmen zum Allerheiligenbild.

Holzſchnitzerei im Beſitze der Stadt Nürnberg.

(Seite 305.)

auf dem Fries vollzieht ſich in kleineren flacheren Figuren die Scheidung der Seligen und der Verdammten, die hier in Abrahams Schoofs, dort in den Höllenrachen wandern [1]).

Was die architektoniſche Compoſition im Allgemeinen anbetrifft, zeigt Dürer nicht bloſs die entſchiedene Abſicht, die Bahn der Renaiſſance einzuſchlagen; es iſt ihm die Probe auch bereits in einer, für ſeine Hilfsmittel ganz erſtaunlichen Weiſe gelungen, während z. B. das berühmte Grabmal des heiligen Sebaldus, welches Peter Viſcher in den Jahren 1508 bis 1519 vollendete, in ſeiner Grundform noch gothiſch iſt. Dürer gab damit ſeinem Volke, wenn auch kein Beiſpiel, ſo doch einen deutlichen Wink, in welcher Richtung es fernerhin ſeine Baukunſt weiter zu entwickeln habe. Im Einzelnen freilich ſchöpfte er auch noch aus dem Muſterbuche der Gothik, wie aus der Natur und aus der eigenen Phantaſie. Merkwürdig aber und bezeichnend für Dürers Suchen nach alten, vorgothiſchen Formen iſt an der zierlichen Säule die attiſche Baſe mit Eckblättern über dem Plinthus — alſo ganz romaniſche Formen, die damals längſt auſser Uebung waren; daher wohl auch der Zahnſchnitt an der Archivolte der Bekrönung. Die Anordnung der Predella — abgeſehen von dem feinen antiken Perlſtab — die Profile am oberen Bogenfelde und am Architrave, wie das reiche Aſt- und Laubwerk ſind wieder offenbar gothiſcher Herkunft. Aber es gehört ja zum Weſen der deutſchen Renaiſſance, daſs



Säule vom Rahmen des Allerheiligenbildes.

3) Der dritte oberſte Engel und die Figürchen des Frieſes fehlen am Rahmen und wurden von mir nach der Zeichnung von 1508 ergänzt. Am Scheitel der Archivolte fand ſich indeſs noch das Loch, in welches ohne Zweifel jenes Engelchen verzapft war. Seitdem und infolge meiner Unterſuchungen fanden Eſſenwein und Bergau jüngſt zu Regensburg im Nachlaſſe Heideloffs auch die Reliefs des Frieſes, noch mit der alten Bemalung. Anzeiger f. K. d. Vorz. 1873. Sp. 312. Heideloff hat den Rahmen in Nürnberg reſtauriert, den Fries und andere Theile, ſo namentlich auch die Hohlkehle an der Archivolte der Lunette mit dürrem, kahlen Maſswerk verunziert und die alte Vergoldung und Bemalung ganz aſchgrau überſtrichen mit Oelfarbe. So hängt Dürers Rahmen, wenig beachtet, noch in einem Winkel des Nürnberger Rathhauſes; und ſo verſtanden die Romantiker ihre Ehrfurcht vor dem deutſchen Alterthume.

ſie beſtrebt war, gothiſche und naturaliſtiſche Motive mit den antiken Grundformen zu verſchmelzen oder ſie ihnen doch aufzuſchmelzen [1]; nur geſchah es nicht immer mit ſo viel Mäſsigung und Geſchmack, als es Dürer hier gethan hat. Das Capitäl der Säule und die Sockelfüllung, welche hier noch beſonders von A. Ortwein abgebildet wurden, laſſen gewiſs an Zierlichkeit der Erfindung nichts zu wünſchen übrig. Eigenthümlich und ungewöhnlich iſt das mächtige Vortreten des Architraves über das feine Säulencapitäl, ſo daſs deſſen Abacus ganz überdeckt wird. Die Inſchrift in der Bandrolle der Predella iſt noch gothiſche Minuskel und lautet: „Matthes Landauer hat endlich vollbracht das gotteshaus der twelf bruder ſamt der ſtiftung vnd dieſer thafell nach xpi. gepurd MCCCCC XJ. ior.“ Zu beiden Seiten Landauers Wappen; drei Blätter in Roth und Weiſs.

Freilich um uns den urſprünglichen Eindruck vergegenwärtigen zu können, müſsten wir uns den Rahmen von ſämmtlichen Heideloff'ſchen Schnörkeln befreit denken, wie auch von dem grauen Oelanſtriche, der ſeit jener Reſtaurierung darauf lagert. Die bunte alte Bemalung und Vergoldung ſcheint darunter noch theilweiſe erhalten zu ſein. Zur vollen Würdigung des Werkes endlich gehörte es, den Rahmen wieder mit dem Bilde, für das er geſchaffen war, vereinigt zu ſehen, wozu wohl noch weniger Ausſicht vorhanden iſt. Als nämlich das Allerheiligenbild im März 1585 vom Nürnberger Rathe an Kaiſer Rudolf II. nach Prag abgeſandt wurde [2], blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht kömmt noch eine Zeit, welche ſo viel Pietät für Dürer aufbringt, um das Verſehen wieder gut zu machen. Indeſſen haben wir verſucht, durch eine in unſeren Holzſchnitt eingefügte Skizze nach dem Wiener Bilde, der Phantaſie zu Hilfe zu kommen. Die leergebliebenen Zwickel oben zu beiden Seiten der Tafel waren ohne Zweifel auch mit entſprechenden Ornamenten ausgefüllt.

Das Allerheiligenbild, bisher gemeiniglich die Anbetung der heiligen

1) Vergl. die verdienſtvollen Forſchungen W. Lübkes über die deutſche Renaiſſance als V. Band von Kuglers Geſchichte der Baukunſt, Stuttgart 1873.

2) Jahrbücher f. Kunſtw. I, 223. In Prag ward das Bild von Van Mander bewundert und kam von dort in die kaiſerl. Galerie nach Wien. Meter H. 1.34, Br. 1.24. Ein Stich darnach von Van Steen in 3 Blättern blieb unvollendet. Im Jahre 1821 lithogr. in Umriſſen von der Originalgröſse auf 15 Blättern von Julie Primiſſer, geb. Mihes. Stich bei E. Förſter, Denkmale der d. Kunſt VI. S. 13. Eine Copie des Bildes von Joh. Chriſt. Ruprecht befindet ſich im kaiſerl. Luſtſchloſſe Laxenburg bei Wien. Dieſe treffliche alte Copie wäre vielleicht ein geeignetes Tauſchobject zur Wiedervereinigung des leeren Rahmens mit dem Originale; dem Werthe nach jedenfalls ein reichliches Aequivalent für denſelben.

Das Allerheiligenbild.

In der k. k. Gemäldegalerie in Wien

(Seite 306.)

Dreifaltigkeit genannt, ift die letzte deutfche Verherrlichung des einen ungetheilten, römifch-katholifchen Kirchenfyftemes vor der Reformation. Um diefelbe Zeit verlieh Raphael in der Stanza della Segnatura dem gleichen Gedanken Ausdruck in feiner Darftellung der Theologie, der fogenannten »Difputa del Sacramento«. Auf beiden Gemälden bildet die Dreifaltigkeit, zunächft verehrt von der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, den höheren Mittelpunkt, umfchwebt von Engelschören und himmlifchen Heiligen, darunter in Anbetung und Betrachtung die verfchiedenen Vertreter der Kirche auf Erden; beide Gemälde fchliefsen oben bogenförmig ab — aber welch' ein grofser Abftand, welcher Gegenfatz zwifchen dem Werke des Italieners und dem des Deutfchen! Raphael läfst den fiegreich auferftandenen Chriftus in der Mandorla thronen; feine heiligen Apoftel und Märtyrer zu beiden Seiten find felbftbewufste, unabhängige Charaktere, auf den Wolken thronend den olympifchen Göttern vergleichbar; feine Theologen und Kirchenväter, die da um das heilige Sacrament zu lebhaften Difput verfammelt find, bilden bewegte mannigfaltige Gruppen, aus denen ein Heer von geiftigen Gegenfätzen fpricht; von der Demuth des auf die Stufen des Altars hinfinkenden Jünglings bis zu dem trotzigen Widerfpruche der zur Linken fich abkehrenden Häretiker. In drei Halbkreifen baut Raphael feine Anfchauung vom römifchen Kirchenideal auf; in vollendeter Formenfülle ergeht er fich auf breiter Wandfläche; er malt im Mittelpunkte der ganzen katholifchen Welt für deren geiftliches Oberhaupt.

Dürer dagegen malt feine mäfsig grofse Holztafel für den Nürnberger Rothfchmied und Metallgiefser, für den Altar einer Verforgungsanftalt von verarmten Mitbürgern. So fpiegelte fich der chriftliche Himmel in einer deutfchen Seele! Da ift keine Verfammlung von gewiegten, auf fich felbft beruhenden, einander widerftreitenden Geiftern, abfchliefsend in mafsvoller Begrenzung. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilierenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlöfung der Creatur von allen Leiden durch das Myfterium des einen göttlichen Leidens. Welch' ein Gedränge von endlofen feligen Heerfchaaren, die aus der leuchtenden Ferne hinftreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbefchreiblicher Hoheit Allvater und hält von feinem Schoofse herab das weltbegnadende Vermächtnifs, den Kreuzesftamm, an dem der Mittler eben feinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim fchliefst fich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht fich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet fich der Kreis der Heiligen; zu unferer Linken, alfo zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau

Maria, die Schaaren der Märtyrer des neuen Teftamentes, zumeift durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze die altteftamentarifchen Helden, darunter David und Mofes, überhaupt, dem mehr thätigen als duldenden Charakter der Urzeit gemäfs, meiftens Männer. In den Gewändern diefer Sphäre find die Farben blau, grün und rofenroth vorherrfchend. Daran fchliefst fich vorwiegend in Roth und Gold die Vertretung der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Perfönlichkeiten, fondern den deutfchen Begriffen jener Tage entfprechend, nach Ständen gefchildert. Links die Geiftlichkeit, voran der Papft. Mit einladender Handbewegung kehrt fich der Cardinal nach dem fchüchternen Stifter Landauer, der demüthig anbetend dakniet, gefolgt von Frauen feiner Familie. Der Entwurf zu diefem Profile des Stifters in fchwarzer Kreide und von Dürers Hand bezeichnet: »Landawer styfter 1511«, ift im Befitz von William Mitchell in London; es ift das einzige Studium zum Allerheiligenbilde, das ich auffinden konnte. Auf der anderen Seite fchliefsen die weltlichen Stände den Kreis: der Kaifer in der idealen Greifengeftalt Karls des Grofsen im reichen Mantel von Gold und Pelzwerk, Könige und Fürften, darunter der Doge, und weiter ein ftrammer Ritter in goldener buntverzierter Rüftung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit feinem Drefchflegel, und nicht ohne einen Anflug des landläufigen Spottes fcheint ein bürgerlicher Jüngling ihn zu begrüfsen, als wollte er fagen: Und Du bift auch da? Dazwifchen fchaut ein anderes Bauerngeficht mit komifcher Gravität unter feinem hohen Filzhute heraus. Den Abfchlufs zur Rechten bilden wieder Frauen.

Gewifs, an ernfter Getragenheit, an Ebenmafs der Linien, wie an Durchbildung der Geftalten kann fich die Tafel Dürers mit Raphaels Fresco im Vatican nicht meffen. Auch in der Compofition kann die fyftematifche Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht erfetzen. Was bei Raphael in drei halbkreisförmigen Abftufungen hingelagert erfcheint, thürmt fich bei Dürer in fünf gefchloffenen Kreifen übereinander auf, wenn wir die reizende Uferlandfchaft, mit der das Bild unten abfchliefst, hinzurechnen. Unten im Vordergrunde diefer wundervollen Landfchaft, in der rechten Ecke des Gemäldes hat fich Dürer felbft abgebildet, in ganzer Figur daftehend wie ein Sieger mit dem langen, wohlgepflegten Lockenhaare, angethan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Feftgewande jener Zeit. Er hält zu feinen Füfsen eine Tafel mit der Infchrift, dafs Albrecht Dürer, ein Nürnberger das gemacht habe im

Jahre 1511, darunter das Monogramm [1]). Unſer Titelkupfer giebt das Figürchen in $^2/_3$ der Originalgröſse wieder, geſtochen von Victor Jaſper unter der kundigen Leitung von Profeſſor Louis Jacoby.

Goldig, zart und duftig iſt das Ganze behandelt. Ohne durch Einzelnheiten zu feſſeln und abzulenken, wirkt das Allerheiligenbild durch die einheitliche Gemüthsſtimmung, die ihm zu Grunde liegt, durch das innige freudige Genügen in den Köpfchen der Heiligen, durch den Reiz liebevoller Ausführung und durch eine helle und doch lebhafte Farbenharmonie, die alles Stoffliche verklären will. Es liegt eine idealiſche Abſichtlichkeit in der Wahl dieſes Colorits. In keinem anderen Gemälde, weder Dürers noch eines anderen Meiſters, iſt ſeitdem eine ſolche Vergeiſtigung der Farbe angeſtrebt worden; es iſt, als hätte er nach den maleriſchen Aequivalenten des Sphärenklanges geſucht. Und heute noch leuchtet es uns unverändert in ſeiner ganzen, duftigen Farbenpracht — ein wahres Juwel der Kunſt! Wohl, zu ernſten Gedanken, zu geiſtreichen Bemerkungen wollte ſolch' ein Bild nicht anregen, und in den Prunkgemächern der Groſsen dieſer Welt wäre es ſchlecht am Platze geweſen. Dem Volke aber, das ſich zum Gottesdienſte verſammelt, dem lebensmüden Greiſe, dem Armen, der zum Gebete ſeine Zuflucht nimmt, muſste es in's Herz lachen, wie eine tröſtende Botſchaft. Auf leidende, bekümmerte, einfältige Gemüther konnte ſein Anblick die erhebende Wirkung nicht verfehlen, und in ſofern iſt es das Muſter eines chriſtlichen Altarbildes.

Der Reihe dieſer groſsen Gemälde aus der mittleren Zeit Dürers ſchlieſst ſich noch ein kleineres an, das aber in Conception und Ausführung noch ganz auf der gleichen Höhe ſteht. Es iſt die Madonna mit der angeſchnittenen Birne vom Jahre 1512 in der kaiſerl. Galerie zu Wien; ein Bruſtbild, beinahe in Lebensgröſse, auf ſchwarzem Hintergrund. Maria in blauem Gewande und weiſsem Schleier neigt demüthig das Haupt nach dem Kinde auf ihrem Arme. Dieſes, den Anſchnitt einer Birne im Händchen haltend, hat eine wenig gefällige, gewundene Haltung, bei welcher der Kinderbauch auffallend hervortritt, auch nicht viel Ausdruck im Köpfchen. Dagegen zeigt der herabblickende Madonnenkopf von mehr kurzem, breiten Typus eine tiefe, feelenvolle Innigkeit. Die Malweiſe iſt ungemein flüſſig und zart verſchmolzen, das Fleiſch im Lichte roſig, in den Schatten grau abgetont, die Haare ſehr fein, zum Theile einzeln mit unbegreiflicher Schärfe hingezogen. Unter allen einfachen Madonnenbildern Dürers

1) ALBERTVS · DVRER · NORICVS · FACIEBAT · ANNO · A · VIRGINIS · PARTV · 1511. Stich von Lucas Kilian ſiehe oben S. 296. Anmerk.

iſt dieſes das vollendetſte, zugleich auch von vortrefflicher Erhaltung [1]).

Seit 1512 verläſst Dürer die überaus ſorgſame Malweiſe, welche er ſeinen groſsen Gemälden hatte angedeihen laſſen; ja er wendet ſich für längere Zeit faſt völlig von der Tafelmalerei ab, bei der er weder ſeine Rechnung noch jene Anerkennung fand, die er verdient zu haben glaubte. Die wenigen Beiſpiele, die wir von ſeinen Gemälden bis zum Jahre 1520 aufweiſen können, laſſen ſich weder an Umfang noch an Meiſterſchaft der Ausführung mit jenen Hauptwerken vergleichen. An Stelle der hellen, leuchtenden Farbenſcala tritt ein trockenes, mattes Colorit. Eine flüchtigere, breitere Oeltechnik läſst von dem Schmelze der alten Tempera wenig mehr übrig. Erſt nach dem Jahre 1520, als Dürer in den Niederlanden die Wunder der flämiſchen Schule geſehen hatte, wird ſein Ehrgeiz, auch als Meiſter der Farbe zu gelten, wieder rege. Er malt dann noch mit peinlicher Sorgfalt die Bildniſſe einiger Freunde und das groſse Doppelbild der vier Apoſtel als Vermächtniſs für die Vaterſtadt. Damit ſchlieſst er ſeine Thätigkeit als Maler bedeutungsvoll ab. An ſchlichter Groſsartigkeit, an gedanklicher Tiefe der Auffaſſung, an bewuſster Sicherheit der Ausführung überbieten dann wohl die letzten Gemälde Dürers die jenigen ſeiner Blüthezeit bis 1512. Doch die Schaffensluſt, die Farbenfreudigkeit, die ſtolze Zuverſicht jener Jahre waren dahin.

Mancher groſse Plan mag in Rauch aufgegangen ſein, als Dürer damals das Malen verſchwur. Kaum daſs wir noch in ſeinen Zeichnungen die vorbereitenden Entwürfe zu einem oder dem anderen groſsen Tafelgemälde entdecken können. So befindet ſich im Britiſchen Muſeum die groſse Federzeichnung eines Engelſturzes von 1509. In dem oben abgerundeten Felde thront inmitten Gott Vater, die Rechte befehlend erhoben, umgeben von Engeln, die ihn theils anbeten, theils ſeinen Mantel emporhalten. Darunter zu beiden Seiten ſieht man drei Erzengel, welche Teufelsgeſtalten niederſtoſsen. Rechts in der Ecke kniet der Stifter, dem ein Engel Troſt zuſpricht, unter ihm ein rundes Wappenſchild mit einem weiſsen Kleeblatte sammt Stengel auf rothem Grunde. Eine Compoſition von ganz gewaltiger Energie [2]).

Aus dem Jahre 1508 ſind uns aber auch noch die Studien zu einem Gemälde erhalten, das Dürer erſt zehn Jahre ſpäter ausgeführt hat; nämlich zu der lebensgroſsen Lucretia in der königl. Pinakothek zu

1) Auf Holz, Meter Höhe 0.467, Br. 0.36. In der Originalgröſse geſtochen von Franz Van Steen gegenſeitig, rechtſeitig von Nicolaus Pitau; radiert von B. Weyſs.

2) Waagen, Treasures of Art I. 234. Nr. 190.

München. Die Zeichnungen befinden ſich in der Albertina in Wien. Einmal die ganze Figur, etwa ein Viertel der Lebensgröſse und bis auf einen ſchmalen Linnenſtreifen vollſtändig nackt; ſie ſteht faſt ganz von vorne geſehen auf einer viereckigen Platte, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, und hat ſich mit der Rechten den Dolch in die Bruſt geſtoſsen. Der wohlgebaute, völlige Frauenkörper iſt, offenbar nach der Natur, ungemein ſorgfältig und plaſtiſch gezeichnet, und zwar auf grün grundiertem Papiere mit der Pinſelſpitze in Schwarz und Weiſs; aus demſelben Farbentopfe und genau ſo, wie die trefflichen gleichzeitigen Studien zur Himmelfahrt Mariens. Die Geſtalt iſt aus dem dunkel angelegten Hintergrunde bis in das reine Bleiweiſs der höchſten Lichter immer ſchraffierend mit vollendeter Meiſterſchaft modelliert; die Wirkung der Beleuchtung iſt im Helldunkel und in den Reflexen auf's feinſte wiedergegeben. Dagegen iſt der Diſtanzpunkt ſo nahe gewählt, daſs die Füſse ſtark von oben, Naſe und Kinn wieder ſtark von unten geſehen werden [1]). Für den zuſtoſsenden rechten Arm mit der einwärts gekehrten Fauſt an dem Dolche ergab ſich daraus eine recht ungeſchickte Verkürzung, noch in der Daraufſicht. Dürer verbeſſerte ſich daher ſogleich, indem er den rechten Arm auf einem anderen Blatte in derſelben Sammlung noch einmal mit dem Pinſel zeichnete, und zwar in halber Naturgröſse, krampfhaft geſpannt, ein wenig von unten geſehen und mit auswärts gerichteter Fauſt einen langen Dolch mehr nach abwärts richtend.

Mit Hilfe dieſes letzteren Studiums erſcheint denn auch die Armhaltung der Lucretia in dem Münchener Gemälde abgeändert, welches Dürer nach jener erſteren Zeichnung ausgeführt hat. Daſſelbe iſt wohl identiſch mit demjenigen, welches Van Mander [2]) im Privatbeſitze zu Middelburg geſehen hat. Die nackte Figur ſteht hier lebensgroſs am Fuſse ihrer Bettſtatt, die auf gut bürgerlich mit allem nöthigen ausgeſtattet iſt; mit rothem Bettuch, blauem Polſter u. dergl. Die Körperſtellung, die dürftige Kopfbildung und der aufwärts gewandte Blick entſprechen genau jener Zeichnung, wie auch die ſonſtigen Vorzüge und Mängel der Figur. Die Malweiſe iſt ungemein plaſtiſch, doch in den Schatten grau, in den Lichtern zu weiſs; dazu der Localton des Fleiſches kalt röthlich, ſo daſs die wohlgerundeten Formen etwas Metallenes, Unruhiges haben. Das Ungefällige daran wird durch die

1) Daneben beſitzt dieſelbe Sammlung noch eine alte, gequälte Copie auf grauem Grunde ohne Bezeichnung.

2) Schilderboeck ed. 1618, fol. 132: »Daer is oock van zyn conſtighe handt een ſeer wel ghedaen en ſuyver Roomſche Lucretia, en is te ſien by den conſtlieſdighen Heer Melchior Wijntgis tot Middelburgh«.

Schadhaftigkeit vieler Stellen noch vermehrt. Doch iſt die Stelle, an welcher links unten an einer kleinen Truhe die Jahreszahl 1518 und das Monogramm ſtehen, ganz wohl erhalten [1]). Und damit ſtimmt nur zu gut die kühle, ſchwere, vielfach gebrochene Farbenhaltung, welche zehn Jahre früher bei Dürer nicht möglich geweſen wäre.

---

1) Waagen, Handbuch I, 208. u. a. anderen Orten, auch in ſeinem Nachlaſſe ſetzt das Bild regelmäſsig 1508; ein wohl durch das Datum der Zeichnung in der Albertina veranlaſster Irrthum.

Madonna von 1516.
Aus einer Federzeichnung der Sammlung Surmondt im Berliner Museum.

XIII.

Der Künstler und der Mensch.

„dan einer itlichen muter gefelt ir kint wol, daraws kummt, daſs vill moler machen, daz inen geleich iſt.“

Dürer.

as Allerheiligenbild iſt in jeder Beziehung das werthvollſte Denkmal, welches ſich noch von Dürers Kunſt erhalten hat. Es iſt ein Inbegriff ſeines Schaffens nach allen Richtungen hin, eine Art Mikrokosmos, ein Abglanz ſeines Geiſtes, feſtgehalten gerade in dem Zeitpunkte, da ſeine Kraft auf ihrer Höhe angelangt war. An kein anderes Werk des Meiſters lieſse ſich darum eine Ueberſicht über die Vielſeitigkeit ſeiner Production ſo geſchickt anknüpfen, wie an den Landauer'ſchen Altar. Zugleich gilt es auch bei der kritikloſen Ueberhäufung unſeres Denkmälervorrathes feſtzuſtellen, wo der Univerſalität Dürers als Künſtlers und Menſchen ihre Grenzen geſteckt ſind.

Zunächſt und vor allem anderen war Dürer Maler. So hat er ſich ſtets mit Bewuſstſein ſelbſt genannt. Das Allerheiligenbild iſt denn das Denkmal ſeiner vollendeten Meiſterſchaft in der Technik der Tafelmalerei; zugleich umfaſst dasſelbe hervorragende Proben aus den drei Hauptgebieten der Malerkunſt übereinander angeordnet. Nach den uns geläufigen drei äſthetiſchen Kunſtſtufen erſcheint Dürer als Lyriker in der herrlichen, weiten Uferlandſchaft, als Epiker in den Stifterbildniſſen und Charakteren, als Dramatiker in der höchſten Verherrlichung der heiligen Tragödie, welche er in ihren Höhen und Tiefen erſchöpft hat. Endlich berichtet noch das Selbſtbildniſs mit der ſtolzen Schrifttafel von dem bedeutſamen Hereinſpielen der Perſönlichkeit Dürers in die groſse Aufgabe ſeines Lebens.

Aber auch als Architekten und Bildhauer lernten wir Dürer am

Allerheiligenbilde kennen. Es fehlt uns ja nicht an Nachrichten, welche bezeugen, daſs Dürer ein kundiger Baumeiſter geweſen ſei. Wir erſehen dies auch aus ſeinen gedruckten Büchern und aus ſeinen nachgelaſſenen Handſchriften [1]). In den letzteren finden ſich Auszüge aus Vitruvius: »Vom Maſs der Gebäude«, Abbildungen antiker Säulencapitäle, eine Conſtruction der Kuppel von St. Peter in Rom, nach den beigeſchriebenen Maſsen zu ſchlieſsen von der Hand eines Italieners; unter anderem auch die zwei Aufriſſe und fünf Grundriſſe eines ſchmalen, vielleicht venetianiſchen Hauſes. Doch iſt die Nachricht, daſs Dürer wirklich in Venedig die Façade eines Hauſes ausgemalt habe [2]), mit gröſster Vorſicht aufzunehmen, da ſonſt kein Beiſpiel eigenhändiger Wandmalerei von Dürer bekannt iſt. Dagegen erzählt er ſelbſt in ſeinem Niederländiſchen Tagebuche, daſs er dem Hofarzte der Erzherzogin Margarethe »ein Haus aufreiſsen muſste, wonach dieſer eines bauen wollte; für dieſe Arbeit möchte ich auch unter 10 Gulden nicht gerne nehmen« [3]). Nach dem Zuſatze zu ſchlieſsen, muſs der Aufriſs doch ein ziemlich eingehender geweſen ſein. Einen Beleg für Dürers Ruf als Architekt liefert auch noch der humoriſtiſche Brief von Charitas, der gelehrten Schweſter Pirkheimers, der Aebtiſſin bei S. Clara an die Abgeſandten Nürnbergs auf dem Reichstage zu Augsburg 1518. Darin heiſst es von Dürer: »Desgleichen mag auch Herr Albrecht Dürer, der ein Zeichenmeiſter und Ingenioſus iſt, die Ordensgebäude zur Genüge wohl anſehen; wenn wir dereinſt unſeren Chor anders bauen würden, daſs er dann Hilfe und Rath zu geben wiſſe, um weite Schlupffenſter zu machen, auf daſs uns die Augen nicht gar erblinden«. Wir wiſſen aber nicht, wo und ob ſich Dürer als Baumeiſter praktiſch bethätigt hat [4]).

Thatſächlich iſt der Rahmen zum Allerheiligenbilde das einzige ausgeführte Denkmal, das von Dürers Architektur auf uns gekommen iſt. Wir muſsten ihn daher einer eingehenden Betrachtung würdigen. Es iſt immerhin merkwürdig, bis zu welchem Grade bei Dürer bereits

1) Jahrbücher f. Kunſtw. I. 17.

2) Bottari, Lettere pittoriche, Milano 1822, III. 349. Nr. 166 Doni an Simone Carnesecchi um d. J. 1550 etwa. Die Leſung und die Interpunction der ganzen Stelle ſcheint mir überdieſs verdächtig; ſie handelt von den Sehenswürdigkeiten Venedigs: à Vinegia quattro cavalli divini; le cose di Giorgione da Castelfranco pittore; la storia di Tiziano (uomo eccellentissimo). In palazzo la facciata della casa dipinta da Alberto Duro; in san Bartolommeo in particolare v'è lo studio del Bembo« etc. Da ſcheint denn doch »in palazzo« zu Tizian, »in san Bartolommeo« zu Dürer hinauf zu gehören und letzteres nicht zu Bembo?

3) Dürers Briefe etc. 95.

4) Was ihm in Nürnberg traditionell zugeſchrieben wird, entbehrt jeder Beglaubigung z. B. das Maſswerk bei Heideloff, Ornamente des Mittelalters 1838. B. II.

im Jahre 1508 die Vertrautheit mit den Bauformen der Renaiſſance gediehen war. Die Ueberzeugung von deren Berechtigung war ſchon viel früher in ihm lebendig, und er verſuchte wenigſtens in dem architektoniſchen Beiwerk ſeiner Compoſitionen derſelben Ausdruck zu geben. Anfänge davon zeigt ja ſchon das Marienleben und die grüne Paſſion von 1504, z. B. die canellierte Säule auf der Geiſſelung, bei der ihm die korinthiſche Ordnung dunkel vorgeſchwebt haben mochte. Doch erſt der zweite Aufenthalt in Venedig mag Dürers Verſtändniſs und Vorliebe für die neuen, claſſiſchen Bauformen weſentlich gefördert haben. Denn ſo ſelbſtbewuſst und zähe Dürer maleriſchen Vorbildern gegenüberſteht, um ſo gelehriger verhält er ſich zu Werken der tektoniſchen und plaſtiſchen Kunſt, deren Ebenmaſs, auf eine Summe überlieferter Kenntniſſe geſtützt, ſich auch mit Verſtand, Erfahrung und Zollſtab begründen läſst. Viele gute Muſter »antikiſcher« Baukunſt bot freilich das damalige Venedig noch nicht dar. Doch ſehen wir die von lombardiſchen Bildhauern eingebürgerten Zierformen mächtig in Dürer nachwirken. Von Zeichnungen iſt hier namentlich eine heilige Familie von 1509 im Muſeum zu Baſel zu erwähnen. Mit der Feder entworfen und coloriert, zeigt ſie das Innere einer herrlichen, luftigen Halle mit einem, von Säulen getragenen, caſſettierten Tonnengewölbe [1]). Eine ſehr figurenreiche Ausführung Chriſti zur Kreuzigung in der Albertina, ungemein flüchtig und genial mit der Feder hingeworfen, mit reizenden Renaiſſancemotiven, darunter ein kleines Portal mit Giebelſturz und ſich verjüngende Säulen von auffallend vorgeſchrittenem Charakter, dürfte aus dem Jahre 1511 ſtammen. In Ermangelung dauernder Anſchauung von guten Muſtern gerieth Dürer freilich bald wieder in realiſtiſche Willkür. Das Renaiſſancekorn verwilderte ſozuſagen wieder in dem nordiſchen Klima. Wir erſehen dies aus dem grandioſen Holzſchnitte, der Ehrenpforte Kaiſer Maximilians von 1515 und noch mehr aus den Compoſitionsproben, die Dürer in ſeiner »Unterweiſung der Meſſung« 1525 veröffentlichte. Wie weit er ſich durch das maleriſche Ueberwuchern von Naturdetail von den Forderungen des antiken Stiles entfernte, ſcheint Dürer gar nicht geahnt zu haben. Er erwartete alles von der Einhaltung der richtigen Verhältniſſe, und unermüdlich forſchte er nach den theoretiſchen Vorſchriften der Alten. Sich von ihnen zu entfernen oder mit ihnen in Widerſpruch zu treten, lag ſicher entfernt nicht in ſeiner Abſicht. Eine Unterſuchung der Proportionen von antiken Säulen und Inter-

1) Eine Copie darnach, mit Feder in Tuſche gezeichnet auf braunem Grunde und mit Gold aufgehöht, beſitzt das königl. Kupferſtichcabinet zu Dresden.

columnien ſchlieſst er einmal mit den Worten: »und eigentlich iſt es wahr, wie Vitruvius ſpricht, wo ſolcher Maſse nicht Acht genommen wird, ſo werden die Werke ungeſtalt — auch in neuerdachten Werken«.

Die Capitalbuchſtaben der Inſchrifttafel, welche Dürer im Allerheiligenbilde vor ſich hält, mahnen uns daran, daſs er auch auf einem ganz benachbarten Gebiete die gleichen Tendenzen verfolgte. Die nächſte Verwandtſchaft mit der Baukunſt hat ja die Schreibkunſt. Sie bildet gewiſſermaſsen nur eine Unterabtheilung der Architektur und folgt daher auch getreulich den Geſetzen und den Stilwandlungen derſelben. Auch das hat das Schriftſchöne mit dem Bauſchönen gemein, daſs es ſich zunächſt einem gewiſſen praktiſchen Zwecke unterordnen und anbequemen muſs, und dieſer iſt bei der Kalligraphie die leichte Lesbarkeit. Dürer war zu ſehr auch Literat, als daſs ihm die Bedeutung dieſes Gebietes für die Geſchmacksrichtung ſeiner Zeit entgangen wäre, und als ächter Renaiſſance-Künſtler bemühte er ſich vornehmlich um die Conſtruction und Einführung der antiken Capitalbuchſtaben, wie ſie in den alten römiſchen Inſchriften überliefert und bei den Italienern wieder in Aufnahme gekommen waren. Die Wiederbelebung der edlen antiken Lettern geht Hand in Hand mit der übrigen Renaiſſance, ſchlieſst ſich aber namentlich an jene Künſtler an, die eine vorwiegend gelehrte und antiquariſche Richtung verfolgten, als Mantegna, Piero dal Borgo San Sepolcro, Lionardo da Vinci. Auch jener Francesco da Bologna, der für den gelehrten Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig die ſchönen Curſivlettern conſtruiert hat, ſoll ja niemand anderer geweſen ſein, als der berühmte Maler und Goldſchmied Francesco Raibolini, genannt il Francia [1]). Während aber den Italienern gelehrte Schriftſteller zur Seite ſtehen, welche die theoretiſche Begründung und Conſtruction des antiken Alphabetes blos unter dem Einfluſſe der Künſtler und ihres Geſchmackes übernehmen, beſorgt Dürer beide Aufgaben allein.

Der erſte, welcher ſich in dieſer Hinſicht Verdienſte geſammelt hat, iſt Felice Feliciano von Verona, der gelehrte Freund des Andrea Mantegna, dem er auch ein Werk: »Epigrammata« gewidmet hat [2]). Seine Lettern ſchlieſsen ſich möglichſt genau an die der Römerſteine an, von denen ſie entlehnt ſind; die Schäfte ſind noch mager und

1) Antonio Panizzi: Chi era Francesco da Bologna? Londra 1858.

2) Richard Schöne, Felicis Feliciani Veronensis opusculum ineditum, Ephemeris epigraphica 1852, S. 255—269 mit vergleichenden Schrifttafeln aus den Alphabeten von Feliciano, Pacioli und Dürer. Vergl. auch Crowe und Cavalcaselle, deutſch v. M. Jordan, V. 386.

facettiert, ſo wie ſie dem Meiſsel des Steinmetzen gerecht ſind, ganz entſprechend dem plaſtiſchen Geſchmacke Mantegnas. Im Sinne des maleriſchen Flachornamentes bildet dann der Mathematiker Luca Pacioli aus Borgo San Sepolcro ihre Verhältniſſe weiter in ſeiner 1497 vollendeten, wenn auch erſt 1509 gedruckten »Divina proporzione«; ſie werden völliger, harmoniſcher, elaſtiſcher. Bei den nahen Beziehungen des Gelehrten zu Piero dal Borgo und zu Lionardo iſt wohl der Einfluſs dieſer beiden Meiſter auf den Geſchmack der Compoſitionen kaum zu bezweifeln [1]). An Paciolis Alphabet ſchlieſst ſich nun Dürer ziemlich genau an, wenn auch nicht ohne eine bewuſste Selbſtändigkeit, die ſich namentlich in der Vereinfachung der Conſtructionen bewährt und in der künſtleriſchen Freiheit, mit der er den Formen einen gewiſſen Spielraum läſst.

Ob Dürer im Jahre 1506 zu Venedig perſönlich die Unterweiſung von Luca Pacioli genoſſen, oder ob er bloſs daheim aus deſſen Buche geſchöpft habe, läſst ſich zwar nicht entſcheiden. Jedenfalls müſste aber das letztere gleich nach ſeinem Erſcheinen in Dürers Hände gekommen ſein, denn die Inſchriften auf ſeinen Bildern, Zeichnungen und Publicationen ſeit 1509 verrathen alsbald die Beobachtung jener Geſetze, die er theoretiſch allerdings erſt in ſeiner »Unterweiſung der Meſſung« 1525 begründet, oder doch erſt damals veröffentlicht hat.

Das Princip des »lateiniſchen ABC« von Dürer beruht auf dem regelmäſsigen Quadrate, in welches durch Eintheilung mittelſt Zirkel und Richtſcheit jeder einzelne Buchſtabe hineingebaut wird. Zum Beiſpiele des Ergebniſſes dienen die Initialen dieſes Buches, welche ſämmtlich getreue Copien nach Dürers Vorbildern ſind und zwar ſo, daſs das zur Conſtruction der Letter dienende Quadrat von uns durch Zierwerk nach verſchiedenen Zeichnungen oder doch Motiven Dürers ausgefüllt wurde [2]). Allerdings befaſst ſich Dürer nach der eingehenden Schilderung ſeines lateiniſchen ABC auch in Kürze mit dem Alphabet der gothiſchen Schrift, die er »alte Textur« nennt, wie man ſie ſpäter »Fractur« genannt hat; er conſtruiert aber nur eine alterthümliche Minuskel, deren Schäfte er als breite Bänder auffaſst, die an den Enden ſchräge zurückgeſchlagen ſind; die Bänder erſcheinen aus lauter kleinen, übereinandergeſtellten Quadraten gebildet, die an den Enden übereck geſtellt oder bis auf verſchiedene dreieckige Ueber-

1) Vergl. oben S. 273 ff.

2) Mit Ausnahme bloſs von O und R, die nach Stichen von Wolgemut und Barbari auf gleiche Weiſe verziert wurden. Man erkennt unſchwer, daſs es im Grunde dieſelben edlen Lettern ſind, die wir gegenwärtig allmählig aus fremden, franzöſiſchen und engliſchen Muſtern wieder zu entlehnen beginnen.

bleibſel abgeſchnitten werden. Dürer wendete wohl auch dieſe Texturſchrift, die beiläufig unſeren gewöhnlichen deutſchen Drucklettern entſpricht, noch an, beſonders in frühen Inſchriften; ſie erſcheint auch noch auf der Widmungstafel unten am Rahmen des Allerheiligenbildes; aber er iſt weit entfernt von dem ſpäteren Irrwahne, als ſeien dieſe altmodiſchen gothiſchen Lettern deutſchen Urſprunges oder deutſchen Charakters. Seine Vorliebe hängt entſchieden an jenem Renaiſſance-Alphabet, das er durch ſeine ſpitzfindigen Conſtructionen zu ſeinem geiſtigen Eigenthum gemacht hat. Die Erinnerung daran lebte in Deutſchland noch bis tief in's XVII. Jahrhundert fort. Arnold Möller, Schreibmeiſter zu Lübeck, widmet ihm in ſeinem 1642 veröffentlichten »Schreibbüchlein« ein Blatt mit ſeinem Bildniſſe in Kupfer, darunter die Worte: »Herr Albrecht Dürer, der bei Lebzeiten H. Johann Neudörffers zu Nürnberg die Romaniſchen Verſal-Buchſtaben in rechter Proportion erſt abgetheilet und beſchrieben: auch in ſo viel andern Künſten excelliret hat, ſein ruhmwürdiger Name, ſo lange die Welt ſteht, wohl bleibet« etc. Wenn daher gleichwohl, im Gegenſatze zu den anderen gebildeten Nationen des Abendlandes, der moderne Geſchmack in Deutſchland nicht durchdrang, und der gothiſche, mittelalterliche, ſeinem Urſprunge nach franzöſiſche Geſchmack heute noch die äuſsere Form des deutſchen Schriftthumes beherrſcht, ſo hat Dürer am allerwenigſten Schuld daran.

Was die Holzſculpturen an dem Rahmen des Allerheiligenbildes betrifft, ſo erinnern ſie ſtark an die Art des Adam Kraft. Ohne Zweifel hat ſie Dürer bloſs vorgezeichnet und dann von einem berufsmäſsigen Bildſchnitzer ausführen laſſen. Die Figuren unterordnen ſich geſchickt der architektoniſchen Gliederung, als Flachrelief an dem ſtark ausladenden Fries, als Hochrelief in der verſenkten Füllung des Tympanon, rundgearbeitet zum Schmuck der Archivolte. Wie aber ſteht es um die vielen anderen Bildwerke in Holz, Kehlheimer Stein, Elfenbein und anderen Stoffen, welche Dürer allerwärts zugeſchrieben werden? Die meiſten ſind durch nichts, als durch das, ja immer ſo leicht beizufügende Monogramm zu Werken Dürers geſtempelt; kaum daſs die Vorzüge der Arbeit die Zuſchreibung einigermaſsen rechtfertigen. Sie erweiſen ſich faſt durchweg als ſpätere Producte, die niemals einen anderen Zweck hatten, als in der Rüſtkammer des Antiquitätenſammlers ihren Platz auszufüllen. Dürer wird freilich auch, ſo im Allgemeinen, zuweilen als Meiſter in der Sculptur geprieſen, ſchon von Zeitgenoſſen, wie Chriſtoph Scheurl [1]). Es verhält ſich damit

1) Dieſer ſein feurigſter Lobredner | ſchreibt bereits 1506 in ſeinem Libellus

aber ſo, wie mit Dürers Ruf als Architekt. Wenn er auch hie und da und wohl nur an kleineren Stücken ſein unzweifelhaftes Geſchick in der Behandlung plaſtiſcher Technik bewährt hat, ſo ſind doch ſolche Werke bisher nicht nachgewieſen; wenigſtens können die ihm bisher, wenn auch noch ſo allgemein zugeſchriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürers angeſehen werden.

Die berühmteſten darunter ſind die Hochreliefs in Kehlheimer Stein, welche in der Gröſse der Holzſchnitte des Marienlebens und nach deren Analogie je einen Moment aus dem Leben Johannes des Täufers darſtellen. Es ſind die Heimſuchung der Eliſabeth durch Maria im biſchöflichen Seminare zu Brügge, die Geburt des Johannes im Britiſchen Muſeum zu London [1]), und die Predigt des Täufers im Muſeum zu Braunſchweig, ſämmtlich mit der Jahreszahl 1510 und mit dem Monogramme verſehen. Die Reliefs geben ſich ſomit als Bruchſtücke einer Folge des Johanneslebens, das aber in Deutſchland nicht ſo wie in Italien in den Kreis der üblichen Darſtellungen fällt. Die techniſche Behandlung zeigt zwar viel Geſchick und Glätte, ſtellt ſich aber doch nur als eine ganz einſeitige Uebertragung der Holzſchnittzeichnung in die Sculptur heraus, wo dann die zu ſtarke Betonung der Umriſſe bei mangelnder Fülle und Rundung aller Formen ganz unmotiviert erſcheint Der Verſuch, durch Abſtufung verſchiedener Flächen der Perſpective maleriſch gerecht zu werden, iſt keineswegs im Sinne Ghibertis gelungen. Gewiſs ſind dieſe hochgeſchätzten Reliefs nichts als glückliche Fälſchungen. Gerade die allzunahe Verwandtſchaft mit Dürers Holzſchnitten widerlegt ihre Aechtheit; denn ein ſo ſpeculativer Künſtler wie Dürer war ſich der Forderungen jeder Technik, jedes Materiales zu wohl bewuſst, um nicht einzuſehen, daſs aller Reichthum des Holzſchnittes, in's Relief übertragen, nur als Armuth erſcheint, wie umgekehrt der Formſchnitt am allerwenigſten plaſtiſche Weichheit und Schwellung der Flächen wiederzugeben vermag.

In der Ambraſer Sammlung in Wien befinden ſich vier Reliefs in Kehlheimer Stein, die gleichfalls Momente aus dem Leben Johannes des Täufers darſtellen, aber durch das Monogramm, S mit G verſchlungen, und überdies durch eine alte, auf der Rückſeite eingeritzte Schrift als Werke des Georg Schweigger, Bildhauers in Nürnberg, bezeichnet ſind; ferner mit den Jahreszahlen 1644, 45 und 48. Drei

de laud. Germ: »Ceterum quid dicam de Alberto Durero Norinbergense? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus deferture.

1) Abgebildet bei Förſter, Denkmale der deutſchen K. VI.

davon ſind gleichwohl à la Dürer mit Benützung von Motiven aus deſſen Holzſchnitten gearbeitet. Obwohl ſtellenweiſe in Hochrelief und recht meiſterlich rund herausgearbeitet, zeigen ſie doch die gröſste Verwandtſchaft mit den oben genannten, flacher gehaltenen Stücken. Sie ſtellen dar: die Ankündigung von Johannes Geburt durch den Engel bei Zacharias im Tempel, dann die Taufe Chriſti im Jordan, endlich die Predigt des Täufers, ganz ähnlich der Darſtellung im Braunſchweiger Muſeum. Johannes ſteht links etwas erhöht hinter einem Querbalken, im Hintergrunde die ſehr flach behandelten ſitzenden Zuhörer; rechts im Vordergrunde die Geſtalt jenes Landsknechtes, der auf dem Ecce homo der groſsen Paſſion an derſelben Stelle ſteht, ſammt dem neben ihm nur noch theilweiſe ſichtbaren Alten mit dem Schwerte; die ſitzende Frau links wieder aus der Wochenſtube des Marienlebens [1]). Das vierte Relief der Folge aber -- und das iſt das Merkwürdige dabei — ſtellt denſelben Gegenſtand dar, ebenfalls die Predigt des Täufers, aber nicht in Nachahmung von Dürers Art, ſondern ganz in der Tracht und Formengebung des XVII. Jahrhunderts. Es iſt ſomit eine Imitation nach einem anderen Meiſter oder eine unabhängige, eigene Compoſition Schweiggers. Derſelbe wollte vielleicht gerade durch die Nebeneinanderſtellung von beiderlei Arbeiten eine Probe ſeiner Kunſtfertigkeit geben, die allerdings ſowohl in Anſehung der techniſchen Vollendung, wie in der Geſchicklichkeit der Nachahmung Bewunderung verdient. Wir werden kaum weit irre gehen, wenn wir den Helden eines ſolchen Kunſtſtückchens auch geradezu für den Fälſcher jener drei Reliefs mit der Jahreszahl 1510 anſehen. Jedenfalls ſtehen dieſelben den überzierlichen Pſeudo-Dürer'ſchen Arbeiten Schweiggers in der Ambraſer Sammlung näher als demjenigen, was wir von Dürers eigenhändiger ſchlichter Behandlung vorausſetzen müſsten — ja auch noch nachweiſen können. Georg Schweigger war 1613 zu Nürnberg geboren und ſtarb daſelbſt 1690 als ein mit Recht gefeierter Meiſter in allen Arten von Sculptur und Metallguſs [2]). Von ſeinen kleineren Arbeiten in Metall beſitzt die königliche Kunſtkammer in Berlin die Bildniſſe Pirkheimers und Melanchtons nach Dürers Kupferſtichen.

Einen weiteren Beleg für die Berechtigung unſerer Zweifel liefert ein kleines plaſtiſches Kunſtwerk, das mehr als alle anderen die Merkmale der Aechtheit an ſich trägt. Es iſt ein reizendes flaches Relief

1) Photographiſch publiciert bei E. Freih. v. Sacken: Kunſtwerke und Geräthe in der k. k. Ambraſer Sammlung, S. 32. Tafel XVIII.

2) Doppelmayr, Nachricht, 246.

Silberrelief.

Im Beſitze der Familie Imhof.

(Seite 320.)

vom Jahre 1509, in Silber gegoſſen, darſtellend eine weibliche Geſtalt von rückwärts geſehen, wie ſie ſich eben entſchleiert. Ich habe zwar das Original nie zu Geſichte bekommen, aber ſchon der Gypsabguſs, nach welchem unſer Holzſchnitt in gleicher Gröſse gezeichnet wurde, zeigt ſo viel Dürern ganz Eigenthümliches, daſs ich an ſeiner Urheberſchaft nicht zweifeln möchte, zumal dieſelbe auch durch äuſsere Zeugniſſe geſtützt wird. Eine ganz ähnlich geſtellte Eva erſcheint auf einer Federzeichnung der Albertina, darſtellend den Sündenfall, vom Jahre 1510 [1]). Trotz der geringen Erhabenheit der Arbeit iſt die Körperlichkeit zu voller Geltung gebracht. Dürer hat nicht bald an einer Geſtalt ſo viel Zierlichkeit und Zartheit entfaltet, wie an dieſem Figürchen. Damit ſteht auch die Beſtimmung des Silberplättchens in ſinnigem Einklange. Es befindet ſich nämlich an einer der vier abgefaſten Ecken eines Gürtelkäſtchens, welches Helena Imhoff zu ihrer Vermählung mit Sebald Reich im Jahre 1509 als ſogenanntes »Hausſchenk« erhalten haben ſoll [2]). Bei den nahen Beziehungen, in denen Dürer mit dem Brautvater, Hans Imhoff dem Aelteren ſtand, der ſozuſagen ſein Banquier war, iſt anzunehmen, daſs das Plättchen ein Geſchenk Dürers geweſen ſei. Vielleicht war das ganze Käſtchen ein gemeinſames Brautgeſchenk von Mehreren, darunter auch Dürer. Vielleicht auch gieng die Arbeit aus der Werkſtätte ſeines Bruders, des Goldſchmiedes Andreas hervor, und Albrecht lieferte aus Gefälligkeit die Form für die eine Platte. Beſtellungen auf derlei Arbeiten dürfte er ſelbſt kaum jemals angenommen haben. Immerhin lag ihm noch die Ausführung in Metall am nächſten, da er ja bereits als Goldſchmiedlehrling bei ſeinem Vater damit vertraut geworden war. Es giebt übrigens für dieſen Fall auch noch eine urkundliche Beglaubigung, die zugleich andeutet, wie Dürer ſelbſt den Verſuch für etwas ganz Beſonderes, Ungewöhnliches anſah und ſich auf deſſen Gelingen etwas zu Gute that. Denn nur dieſes Figürchen kann unter dem Bilde einer Frau gemeint ſein, das Dürer im Jahre 1509 an den Kurfürſten Friedrich von Sachſen ſandte, das aber auf dem Wege abhanden kam, ſo daſs der Kurfürſt bloſs das leere Schächtelchen er-

1) Geſtochen von A. Bartſch 1786. Zugleich Vorſtudium für den Holzſchnitt B. Nr. 17.

2) Das Käſtchen befindet ſich noch im Beſitze der Familie Imhoff und wird in deren Archiv aufbewahrt. An den drei anderen Ecken ſind ähnliche Plättchen angebracht, eines mit einem fremden, die beiden letzten ohne Monogramm, wie es gar heiſst, von ſpäterer Hand ſtammend. Der Deckel des bereits ſchadhaften Käſtchens zeigt in ziemlich roher Arbeit das Allianzwappen der Reich und Imhoff. Ich verdanke dieſe Nachrichten perſönlichen Mittheilungen des Freiherrn G. v. Imhof.

hielt, in dem es verpackt geweſen war. Als er dies durch Anton Tucher dem Meiſter anzeigen liefs, machte Dürer ſogleich einen anderen Abguſs des Bildes und liefs ihm denſelben zuſenden. Die Umſtände paſſen nur zu gut auf das gerade mit 1509 bezeichnete kleine Relief[1]). Ob Dürer ſelbſt ſeine eminente Befähigung zur Plaſtik auch noch in anderem Materiale verſucht hat, wie man gemeiniglich annimmt, muſs dahingeſtellt bleiben. Es iſt mir wenigſtens bisher nicht gelungen, mich von der Aechtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeſchriebenen Sculptur zu überzeugen. Die Schnitzereien ſtehen vielmehr alle in einem ſehr bemerklichen Gegenſatze zu dem maſsvollen, ächt bildneriſchen Vortrage jenes Silberplättchens[2]).

Bedenklicher noch ſteht es um die Autorſchaft einiger Medaillen, die mit Dürers Monogramm verſehen ſind und unter ſeinem Namen gehen. Zumeiſt genannt und geſchätzt werden folgende drei: Das Bildniſs von Dürers Vater, welchen der Meiſter 1514, alſo zwölf Jahre nach deſſen Tode, noch dazu verhältniſsmäſsig jugendlich, modelliert haben ſoll; Monogramm und Jahreszahl erſcheinen jedem Kundigen auf den erſten Blick als falſch, und einen anderen Grund der Zuſchreibung giebt es abſolut nicht. Dasſelbe gilt von den beiden anderen, die mit 1508 bezeichnet ſind. Eine weibliche Büſte, von vorne geſehen, mit aufgelöſtem Haar, ſollte Dürers Frau vorſtellen. Das in ſeiner Iſolierung von der ſonſtigen Körperhaltung ſinnloſe Motiv des zur Seite geneigten und aufwärts blickenden Kopfes iſt der Lucretia von 1518 in der Münchener Pinakothek oder richtiger dem Studium zu jenem Gemälde in der Albertina von 1508 entlehnt[3]). Was das

1) Eine alte Copie davon, in Holz ausgeführt, befindet ſich im Nationalmuſeum zu München.

2) Von der Aufzählung ſolcher, an verſchiedenen Orten Dürer zugeſchriebenen Sculpturen darf füglich abgeſehen werden. In der Sammlung des Freih. v. Rothſchild in Wien befindet ſich z. B. ein Reliefbildniſs des Sebald Schreyer, Medaillon in Kehlheimer Stein, mit Dürers Monogramm, deſſen Verfertiger Zeitgenoſſen perſönlich zu kennen behaupten, das aber anderen ſeinesgleichen an Qualität wenig nachgiebt. Waagen, Kunſtdenkmäler Wiens I. 330.

3) Siehe oben S. 311. Das entſprechende Schwarzkunſtblatt von Joh. Friedr. Leonhard führt erſt im zweiten Zuſtande die Schrift: »Agnes Alberti Düreri conjux. J. F. L.« Im Britiſchen Muſeum befindet ſich noch ein kleiner ſorgfältig in Clair-obscur auf braunem Papier ausgeführter Kopf, den Waagen für ein Studium zu jenem Bilde der Lucretia hält. Der Louvre in Paris und die Ambraſer Sammlung in Wien beſitzen auch in Kehlheimer Stein geſchnittene Exemplare dieſer Medaille mit der Jahreszahl 1508; auf letzterem rückwärts von einer Hand des XVII. Jahrhunderts die Aufſchrift: Filia Alberti Dureri. Für die Aechtheit der drei Medaillen plaidiert mit ſubjectiven Gründen A. v. Sallet, Unterſuchungen über A. D. 25 ff. und Zeitſchrift für Numismatik, Berlin 1875, S. 362 ff. mit phototypiſcher Abbildung beſſerer Exemplare der beiden beſchriebenen Stücke. Abbildungen der ſämmtlichen drei, hier genannten Medaillen bei Will, Münzbeluſtigung I, 321, 369; IV, 139. Die dritte auch bei Doppelmayr, Nachricht, Tab. XV.

Profil des ſogenannten Wolgemut auf der dritten Medaille betrifft, ſei bloſs bemerkt, daſs es zurücktretende Stirne und Kinn, vorſpringende Oberlippe, lange, aber eingebogene Naſe mit knopfförmig aufſtehender Spitze zeigt — und damit vergleiche man oben unſere genaue Reproduction von Dürers Originalzeichnung zu dem Münchener Bildniſſe ſeines Meiſters. Viel eher deutet der unförmlich dicke Hals und die weit hinten aufſitzende Haarhaube auf dieſelbe Fabrik, aus welcher die falſchen, linkshin gewandten Profilzeichnungen der Sammlungen von Derſchau und Heller hervorgegangen ſind. Die Vorliebe für Münzen und Medaillen, die numismatiſche Sammelwuth kamen in Nürnberg erſt im ſpäteren XVI. Jahrhunderte recht in Schwang, und die techniſchen Leiſtungen, welche die ſtarke Nachfrage im Gefolge hatte, waren mitunter nicht wenig gelungen. Dürer, der Ruhm Nürnbergs, blieb für dieſe Epigonen ſtets ein beliebter Gegenſtand, und ſomit auch die Perſonen, die mit ihm im Leben zuſammenhiengen. Das iſt leicht begreiflich, während es im andern Falle billig Wunder nehmen müſste, daſs ein Künſtler wie Dürer gerade nur Medaillen von Vater, Lehrer und Weib hinterlaſſen hätte. Als Subſtrat für die Anfertigung der beiden erſteren mögen allerdings die von Dürer gemalten Bildniſſe gedient haben. Zum Ueberfluſs iſt uns auch noch ein Ausſpruch Dürers überliefert, der ihn füglich vor der ferneren Zuweiſung ſolcher Curioſa ſchützen könnte. Eben im Jahre 1509, da die Zuſendung jenes Frauenbildchens erfolgte, ſchickte Kurfürſt Friedrich zwei Pfennige oder Medaillen nach Nürnberg; eine davon lieſs er Dürern überreichen und ihn um Rath fragen, wie ſie gegoſſen werden ſollten, damit ſie »beſtenndig« würden. Dürer antwortete aber, »er pflege mit ſolchen Dingen nicht umzugehen und könne ſomit dem Kurfürſten keinen genugſamen Bericht geben« [1]).

Und doch war die Ausführung in Metall ſicher noch diejenige Art der plaſtiſchen Technik, welche Dürer, dem gelernten Goldſchmiede am meiſten vertraut war. Insbeſondere vom Metallguſs ſpricht er aus Erfahrung, indem er zur Erläuterung des Satzes, daſs kein Kunſtwerk dem anderen völlig gleich kommen könne, anführt: »denn wir ſehen, ſo wir zween Druck von einem geſtochen Kupfer thun, oder zwei Bild in ein Model gieſsen, daſs man von ſtund an Unterſchied findt, darauſs ſie vor einander zu erkennen ſind vieler Urſach halben. So es nun in den allergwiſsten Dingen ſich alſo findt, viel mehr in andern Dingen, das da von freier Hand gemacht würde« [2]). Nur hieſse es

1) Baader, Beiträge II, 35. Ueber die falſchen Profilzeichnungen, vergl. oben S. 141.

2) Proportionslehre T. verso.

die gewerblichen Verhältniſſe der Zeit verkennen, wenn wir eine häufigere Bethätigung Dürers auf dieſem Gebiete annehmen wollten. Zumal die Verarbeitung der Edelmetalle unterſtand einer beſonderen Aufſicht der Behörde; und die Goldſchmiede hatten eine geregelte Zunft, die einen Eingriff in ihre Rechte kaum ruhig hingenommen hätte. Ausnahmsweiſe höchſtens mag ihm die Werkſtatt des Bruders Andreas Veranlaſſung und Gelegenheit zu eigenhändigen Verſuchen geboten haben. Hingegen war der gutmüthige, dienſtfertige Meiſter wohl oft in der Lage, Goldſchmieden oder anderen Metallarbeitern die Entwürfe zu ihren Arbeiten zu liefern, ſei es aus Gefälligkeit, ſei es auf Beſtellung. Dafür fehlt es uns nicht an ſchriftlichen wie bildlichen Zeugniſſen. In ſeinem Niederländiſchen Tagebuche berichtet er einmal, daſs er den Goldſchmieden in Antwerpen eine Zeichnung zu Frauenſtirnbändern gemacht habe [1]). Ein andermal zeichnet er ſeinem Freunde Tomaſo Bombelli drei Degenhefte [2]). Auf einem Blatte des Dürercodex in der Dresdener Bibliothek entwarf Dürer ſechs Becher, gothiſche Buckelpokale, und ſchrieb daneben in ziemlich früher Schrift: »morgen will ich ir mer machen« — ohne Zweifel zur Nachricht für den Auftraggeber. Andere Beiſpiele von Goldſchmiedvorlagen in der Kunſthalle zu Bremen, darunter geflügelte Pferde mit Fiſchſchwänzen und ein Hahn, je mit einem Oehre zum Aufhängen, Federzeichnungen auf grundiertem Papier; im Britiſchen Muſeum die Entwürfe zu fünf Löffelſtielen. Aber auch für gröſsere Werke des Bronze- oder Rothguſſes mag Dürers Rath eingeholt worden ſein. So vermuthet man in einer Federzeichnung der Uffizien in Florenz, darſtellend einen Ritter auf einem Löwen und eine Frau auf einem Hunde ſtehend, die Skizze, welche Peter Viſcher zu ſeinen Grabdenkmälern zu Römhild und Hechingen gedient habe [3]). Damit vergleicht ſich eine reizende Federzeichnung im Britiſchen Muſeum, ein knieender betender Ritter und deſſen Frau in Weinlaubverzierung, daneben der Kopf der letzteren mit einer anderen Haube noch einmal hinſkizziert — darüber die Worte geſchrieben: »Do mach welchs Köpfli du wilt« — alſo zur Auswahl für den ausführenden Meiſter. Lauter Anzeichen, wie wenig von der eigenhändigen Theilnahme Dürers an der Vollendung plaſtiſcher Kunſtwerke zu halten iſt.

Wir haben auch nicht nöthig, ohne zwingende Gründe das Ver-

1) Campe, Reliquien 86: »Ich hab den Goldtſchmieden eine Vieſierung gerieſsen von Frauen-Kopf-Püntlein«.

2) Daſelbſt, S. 133.

3) R. Bergau, Anzeiger f. K. d. Vorzeit 1869 Nr. 12 und Nachtrag 1871 S. 280. Die Jahreszahl 1517 und das Monogramm auf Dürers Zeichnung ſind nicht von ſeiner Hand und jene daher nicht maſsgebend.

zeichniſs von Dürers Werken mit irgend zweifelhaften Dingen zu belaſten. Deſſen, was er wirklich geſchaffen und ganz eigenhändig ausgeführt hat, iſt ohnedies ſo viel und ſo vielerlei, daſs wir Noth haben, es namentlich in den mittleren Jahren ſeines Wirkens unterzubringen. Was er da leiſtet, überſteigt ſo ſehr jeden Maſsſtab künſtleriſcher, ja auch nur techniſcher Fertigkeit, daſs keine Wahrſcheinlichkeitsrechnung den wahren Datierungen nahe käme, für deren Fixierung Dürer zum Glück meiſt ſelbſt geſorgt hat. Darunter iſt ſo vieles, was Zeit und Mühe koſtete; Geduldarbeit, die durch keinen Aufwand von Genialität auszulöſen war. Hier ſei zunächſt eines köſtlichen kleinen Denkmals gedacht, das wir von Dürers Thätigkeit als Glasmaler beſitzen. Das Täfelchen befindet ſich in der Ambraſer Sammlung zu Wien [1]). Darauf iſt die Beweinung des Leichnams Chriſti durch die heiligen Frauen dargeſtellt — die Leiche in vortrefflicher Verkürzung, der Schmerzesausdruck in den edlen Frauenköpfen, alles im reifen Stile der Paſſionen und des Marienlebens auf's Feinſte in Schwarzloth mit Feder und Pinſel gezeichnet, die Mitteltöne zart angelegt und die Lichter mit der Nadelſpitze ausgehoben. In dem gothiſierenden Aſtwerk, welches das Bildchen nach oben abſchlieſst, klettern zwei Engelkinder, und in der Mitte hängt das Täfelchen mit der Jahreszahl 1504 und dem Monogramme. Der zarte Halbton zwiſchen dem Aſtwerk iſt mit feinen weiſsen Linienzügen auf's Zierlichſte gemuſtert. Zu der hergebrachten Glasmalertechnik für Kirchen verhält ſich das wohl nur zur Zimmerzierde beſtimmte Täfelchen Dürers, wie eine ſorgfältige Miniaturmalerei oder richtiger: Miniaturzeichnung. Ein unverwüſtlicher Hang zur Gründlichkeit und zur Forſchung trieb eben Dürer zur äuſserſten Verfeinerung jeder ererbten Technik, wie zu immer neuen Verſuchen mit anderen Mitteln.

So gab er die alte Miniaturmalerei in Tempera auf Pergament und Papier niemals auf. Doch verwendet er ſie meiſt nur noch zu ſorgfältigen Abbildungen von Pflanzen und Thieren, in denen er thatſächlich mit der Natur wetteifert. Ein Meiſterſtück darunter iſt die todte Blauracke oder Mandelkrähe [2]) in der Albertina. Der Vogel, welcher ſich unter allen einheimiſchen am meiſten durch Farbenpracht des Gefieders auszeichnet, iſt etwas verkleinert von der Bauchſeite aufgenommen. Auf einem zweiten Pergamentblatte iſt der linke Flügel desſelben Vogels ausgeſpreizt von der Aufsenſeite wiederge-

1) In einer ſchmalen Bleifaſſung miſst es Meter: Höhe 0,21, Breite 0,065; bis auf einen Sprung ſehr wohlerhalten. Abbildung in Lithographie von Joſ. Schönbrunner, Mittheil. der k. k. Centralcommiſſion VIII, 1863.

2) Corracias garrula nach Linné.

geben; beide Stücke tragen die ächte Bezeichnung von 1512. Die Meiſterſchaft der techniſchen Ausführung ſpottet jeder Beſchreibung. Das tiefe Leuchten des Ultramarin wird durch das Farbenſpiel in den unbeſtimmten Uebergängen noch überboten; alle Mittel ſind angewendet, um nur jedes Federchen zur Geltung zu bringen, auch Gold in den geſträubten grauen Federn der Kehle. Um jeden Widerſtand für den Pinſel zu beſeitigen hat Dürer das Pergament im beiläufigen Bereiche des Bildes erſt benetzt und mit einem Inſtrument geglättet [1]). Von ähnlicher Behandlung und gleicher Vorzüglichkeit ſind zwei Flügel eines Nuſshähers, einzelne Federn dieſes Vogels, dann Papageifedern und eine Muſchel auf einem groſsen, ſonſt unbezeichneten Blatte Papier im Berliner Muſeum. Einen ganzen, lebendigen Nuſshäher, ein unvollendetes Aquarell mit der unächten Bezeichnung 1509, beſitzt Mr. C. S. Bale in London; es iſt breiter behandelt; desgleichen auch ein todter Sperling in der Sammlung B. Hausmanns zu Braunſchweig. Ein groſser Reiher auf Pergament vom Jahre 1515 ſtammt aus der Grünling'ſchen Sammlung in Wien und befindet ſich jetzt bei H. Geh. Rath Haſſe in Göttingen. Daran reiht ſich eine Anzahl botaniſch genauer Abbildungen von Pflanzen und Blumen, deren Originalität ſich nicht wohl bezweifeln läſst, in der Albertina, in der Bremer Kunſthalle und in engliſchen Sammlungen, wenn es auch ſehr ſchwer iſt, die Grenze gegen die Menge der fälſchlich zugeſchriebenen und gefälſchten Stücke ſcharf zu ziehen. In den ſpäteren Jahren werden die Studien dieſer Art immer trockener und ſteifer, als wären ſie mehr um eines gegenſtändlichen, wiſſenſchaftlichen, als um eines künſtleriſchen Intereſſes willen gemacht.

Noch eine groſse Pergamentmalerei haben wir von Dürer aus dem Jahre 1516. Es iſt die Madonna mit der Nelke in der königlichen Galerie zu Augsburg [2]). Der lebensgroſse Kopf der Jungfrau, ein Oval von sehr regelmäſsigen Zügen, iſt ganz von vorne geſehen, von den Schultern iſt nur wenig ſichtbar, das Gewand iſt roth, der Grund von ſaftigem Grün. Sie hält eine rothe Nelke, das Kind in weiſsem Hemd-

1) Alte Copien des Flügels befinden ſich in der Heller'ſchen Sammlung auf der Bamberger Bibliothek und bei H. von Lanna in Prag, früher bei Erasmus Engert in Wien; die Aufsenſeite eines rechten Flügels und die Rückſeite des ganzen Vogels, gleicherweiſe Dürers Art nachahmend, bei Mr. Morrison in London. Der Fälſcher dieſer Stücke iſt vermuthlich Hans Hofmann. Eine ganz ähnliche Miniatur auf Pergament, denſelben Vogel von der Rückenſeite in etwas gröſserem Maſsſtabe darſtellend, aber mit Hofmanns eigenem Monogramme bezeichnet, beſitzt H. Artaria in Wien.

2) Eine alte Copie darnach in Oel auf Holz früher bei Koller, jetzt bei Dr. Poſonyi in Wien. Vergl. Waagen, Kunſtdenkm. v. Wien. I, 338.

chen bis auf die Bruſt ſichtbar, eine Birne. Obwohl in dem beſchränkten Raume der Kopf zu groſs und alles zu ſehr gedrängt erſcheint, mag das Bild urſprünglich von reizender Wirkung geweſen ſein. Das blonde Haar, die hohle Hand der Madonna und das freundlich blickende Kindsköpfchen zeigen auch noch Spuren feiner, miniaturartiger Ausführung. Sonſt hat das Bild gar ſehr durch Putzen gelitten. Das Pergamentblatt war ſchon vor der Bemalung auf das Holz befeſtigt, auf dem es ſich noch befindet. In der Folge war es mit Oelfarbe überſtrichen worden. Conſervator Eigner hat es wieder gereinigt und übergangen, wodurch es einen Schein der ehemaligen Helligkeit wiedererhielt.

Eine ganz eigenthümliche Probe ſeiner Feinmalerei gab Dürer im Jahre 1510 in einem grau in grau gezeichneten Diptychon, deſſen urſprüngliche Beſtimmung nicht bekannt iſt; vermuthlich war es ein Hausaltärchen. Es behandelt eine von altersher beliebte bibliſche Parallele: Chriſtus, aus dem Grabe auferſtehend, und ſein Vorbild Samſon, mit dem Eſelskinnbacken die Philiſter niederſchlagend. Zuerſt erwähnt wird das Werk im Inventare der Imhoff'ſchen Sammlung von 1573 [1]): »2 tefelein, zuſammen gefaſst, hat A. Dürer getuſcht, mit kleinen Figuren, Sampſon und Chriſti vrſtend pr. fl. 20«; und ähnlich noch 1580 und 1588: »Item ein ſchwartz zuthuends Tefelein« etc. Nach einem ſpäteren Zuſatze ward es an Kaiſer Rudolph II. verkauft. In der kaiſerlichen Bildergalerie zu Wien befand ſich das Diptychon noch im Jahre 1783 [2]). Bald darauf muſs die eine Hälfte, die Auferſtehung Chriſti, fort gekommen ſein; ſie gelangte in die Sammlung des Prinzen de Ligne [3]), und aus dieſer für 40 fl. in die Albertina. Die andere Hälfte, Samſons Philiſterſchlacht, gerieth erſt zur Zeit der franzöſiſchen Invaſion in den Beſitz des Generals Andréoſſy in Paris, ward von A. Poſonyi [4]) zurückgebracht und gieng mit deſſen Sammlung wieder nach Paris an Mr. Hullot. Dieſer Flügel hat, der Oeffentlichkeit entrückt, weniger durch Nachdunkeln und Reibung gelitten als der andere.

Die Compoſition eines jeden der beiden Seitenſtücke beſteht eigentlich aus drei Abtheilungen, die von zierlicher, geſchmackvoller Re-

1) Eye, A. Dürer, Ueberſichtstafel Nr. 22.

2) Ch. v. Mechel, Verzeichniſs etc. S. 231, Nr. 6. »Zwo ſehr fleiſsig ausgeführte Zeichnungen auf grau Papier, mit Weiſs gehöht, in einer Rahme unter Glas. Die erſte ſtellt die Thaten Samſons, die andere die Auferſtehung Chriſti vor etc. Beide Zeichnungen ſind 1 Fuſs hoch und jede 6 Zoll breit«.

3) Bartſch, Catalogue 1794. S. 138. Lithogr. v. Pilizotti.

4) Katalog ſeiner Dürerſammlung, S. 56, Nr. 324.

naiſſance-Architektur eingefaſst, ſich harmoniſch übereinander aufbauen. Der gröſsere obere Theil enthält die Hauptdarſtellung, abgeſchloſſen durch einen von Pfeilern getragenen Rundbogen. Samſon faſt nackt und mächtig ausgreifend in der Art, wie die Renaiſſance den Hercules zu bilden pflegt, ſchmettert mit der Eſelskinnlade ringsum die wohlgerüſteten Philiſter nieder, daſs ſie kunterbunt durcheinander purzeln. Im Hintergrunde ſieht man ihn auf dem Berge links den Löwen bewältigen und die Thore von Gaza tragen; rechts ganz klein in der Halle des viereckigen Thurmes einer Stadt, wie ihm Delila die Haare abſchneidet. Ganz rechts ragt ein ſchlanker ſich verjüngender Säulenſchaft mit reichem korinthiſierenden Capitäl aus dem darunter liegenden Felde in die Compoſition hinein und trägt die kleine Figur eines Kriegers. Der untere Theil der Säule iſt mit Widderköpfen und dergleichen reich verziert und der Sockel endigt nach unten in einen mächtigen, zwiebelförmigen Zapfen, deſſen Spitze zwei geflügelte Knaben mit groſser Anſtrengung heben, um ſie in ein entſprechendes Loch der Staffel zu verſenken. Die zierliche Säule bildet gewiſſermaſsen den idealen Angelpunkt, um den ſich die beiden Flügel drehen; ſie erſetzt zugleich auf dem linken Flügel die reichere Gliederung der einfaſſenden Pfeiler und Archivolte, durch welche hinwiederum der rechte ausgezeichnet iſt; zugleich leitet ſie die Verbindung mit der darunter liegenden zweiten Abtheilung ein. Ueberhaupt iſt der Wechſel von Harmonie und Freiheit zwiſchen den einander entſprechenden Räumen und Ziermotiven in den beiden Gegenſtücken von einer ganz unvergleichlichen Genialität der Erfindung.

Die Auferſtehung Chriſti auf der anderen Seite zeigt weſentlich dieſelbe Anordnung, wie das entſprechende Blatt der groſsen Paſſion in Holzſchnitt, das gleichfalls mit 1510 bezeichnet iſt. Daſs die Draperie Chriſti daſelbſt gegenſeitig erſcheint, macht die Verwandtſchaft beider Darſtellungen vollends anſchaulich. Unter den Hauptbildern und zwiſchen den Sockeln der ſeitlichen Pilaſter bleibt Raum für einen Fries, der durch die launigen Grimaſſen zweier bocksbeinigen und gehörnten Satyrn oder Teufelchen ausgefüllt wird; unter dem Samſon ſieht man inmitten eine groſse Kugel liegen, daneben die beiden Teufel, die ſich ganz drollig an den Kopf faſſen, als hätte ſie die Kugel eben vor die Stirne getroffen. Dazwiſchen füllen Vaſen mit Blumenſträuſsen den Raum. Gegenüber auf dem Seitenſtück unter Chriſtus ſieht man in der Mitte neben einem eigenthümlich geformten, leeren Täfelchen zwei ſolche Kugeln liegen, die Teufelchen aber an den beiden Enden kauern mit dem Rücken gegen einander gekehrt und das Geſicht in beiden Händen verbergend, als ob ſie bitterlich

weinten. Ein drittes Feld ganz unten bildet eine Art Predella oder Baſement. Darin ſieht man beiderſeits geflügelte Engelkinder, die auf Delphinen reitend je eine Tafel an Ringen emporhalten mit der Inſchrift: ALBERTVS DVRER NORENBERGENSIS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1510 und dem Monogramme.

Schon dieſe auffällige Art der Bezeichnung, wie ſie ſich nur auf den gröſsten Gemälden findet, deutet an, daſs der Meiſter auf dieſes kleine Diptychon einigen Werth gelegt hat. Dem entſpricht auch der Vorbedacht, mit dem er an die Arbeit gieng. Die geiſtreiche Skizze zur Philiſterſchlacht, mit der Feder auf weiſses Papier entworfen, befindet ſich in der Ambroſiana in Mailand. Ein weiteres Stadium der Compoſition zeigt eine Pinſelzeichnung auf grün grundiertem Papier im Beuth-Schinkelmuſeum zu Berlin. Sie kommt dem vollendeten ganzen linken Flügel bereits nahe, entſpricht ihm auch in der Gröſse. Nur ſieht man in der mittleren Abtheilung, einer niedrigen Staffel, die Quere einen Mann hingeſtreckt, ganz eingehüllt, die Arme gekreuzt, die Füſse etwas über einander gelegt, das Haupt mit geſchloſſenen Augen zur Seite geneigt, der Mund offen wie bei tiefem Schlafe nach übermäſsiger Anſtrengung. Dürer ſcheint dabei an den ſchlafenden Simſon gedacht zu haben. Damit ſtimmt eine ganz reizende, leichte Federſkizze in der Sammlung Hausmanns zu dem anderen rechten Flügel des Diptychons; dort ſieht man an gleicher Stelle in einem Sarge eine Leiche liegen, welche, unmittelbar unter der Auferſtehung, wohl nur die Leiche Chriſti bedeuten konnte. Dürer hat bei der Ausführung dieſe Zuthaten klüglich fallen laſſen. Und welch' eine Ausführung iſt das! Es iſt das Feinſte und Vollendetſte, was Dürer in linearer Zeichnungsart gemacht hat. Die Umriſſe und Schraffierungen ſind ſchwarz und weiſs auf violettgrauem Grunde mit ſolcher Zartheit und Beſtimmtheit gezogen, daſs ſelbſt ein ſo genauer Kenner der Technik, wie Adam Bartſch, dahinter einen Stich als Grundlage vermuthen konnte [1]).

Auch in der Kupferſtichkunſt begnügte ſich Dürer nicht mit der bereits erlangten Meiſterſchaft. Er trachtete nicht bloſs ſeine Stichelführung zu noch gröſserer Feinheit und Freiheit auszubilden, er ſuchte zugleich raſtlos nach neuen techniſchen Mitteln zu ihrer Vervollkommnung. Gleich nach ſeiner Rückkehr aus Venedig befaſste er ſich zwar weniger als ſonſt mit dem Grabſtichel. Er hatte ſich, wie

1) Catalogue de la Coll. du Prince de Ligne, 1794, S. 139: »dessin d'une exactitude si étonnante, que l'on croirait presque, que les contours en sont gravés et retravaillés au pinceau par Dürer lui même« etc.

wir ſahen, ganz der Tafelmalerei gewidmet in dem Wahne, als könnte er die Ungunſt der heimathlichen Verhältniſſe durch geſteigerten Kraftaufwand zwingen. Im Jahre 1507 vollendete er bloſs das früheſte Plättchen ſeiner Kupferſtichpaſſion, die Kreuzabnahme; zwei andere folgten im nächſten Jahre nach. Aus dem Jahre 1508 ſtammen auch die kleine Madonna mit der Sternenkrone auf dem Halbmonde ſtehend und dem Kinde eine Birne reichend (B. 31), dann der heilige Georg zu Pferde [1]); Andachtsbildchen für den Bedarf des Marktes; endlich »das Kreuz« (B. 22); ſo nennt Dürer ſelbſt in ſeinem Tagebuche den gröſseren Stich mit dem ſterbenden Chriſtus am Kreuze, zu ſeinen Füſsen die Trauernden, deren Seelenqualen Dürer nirgends anderwärts in einem vollendeten Werke zu ſolch' gewaltigem Ausdrucke geſteigert hat. Deutlich erſcheint er hier, und zwar zum letztenmale, vom Geiſte Mantegnas angeweht; ja der heilige Johannes rechts mit den zuſammen gepreſsten Händen und dem weit geöffneten Munde, wie auffchreiend vor übergroſsem Schmerze, iſt geradezu aus deſſen groſsem Stiche, der Grablegung entlehnt.

In den Jahren 1511 und 1513 erſt entſtanden die beiden ſchönſten Madonnen unter den Kupferſtichen Dürers. Sie ſind einander ähnlich, beide ſitzen an einem Baume in der Landſchaft; die erſtere mit dem ſegnenden Kinde, auch genannt »mit der Birne« [2]); die andere das Kind an ſich drückend (B. 35). Und zwar thut ſie das recht herzhaft. Es iſt das gleiche Motiv, welches Raphael in ſeiner Madonna di Casa Tempi, jetzt in München, angewendet hat, und ſo wie dort guckt auch hier das Kind, Wange an Wange, groſs aus dem Bilde heraus. Beide Kupfer ſind ſehr tief und ungemein glanzvoll geſtochen. Nun, da Dürer des »fleiſsigen Kläubelns« in der Malerei müde ward, um wieder »ſeines Stechens zu warten«, vollendete er raſch auch die geſtochene Paſſion, an der er bisher langſam weiter gearbeitet hatte. Zehn von den 16 Blättchen, aus denen ſie beſteht, tragen die Jahreszahl 1512; nur das letzte Blatt, welches ſo eigenthümlich aus dem Rahmen der Folge herausfällt, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, iſt erſt 1513 hinzugefügt. Dieſen Abſchluſs der Folge kann Dürer unmöglich beabſichtigt haben. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, daſs er noch an die Vermehrung derſelben durch andere Blätter dachte, daſs aber das Unternehmen, wie ſo manches andere, unvollendet blieb oder doch nur nothdürftig abgeſchloſſen ward. Die einzelnen Darſtellungen ſind zu populär geworden, als daſs es einer Beſchreibung

1) B. 54. Vergl. jedoch auch oben S. 239.

2) B. 41. Eine leichte Federſkizze dazu in der Sammlung Poſonyi-Hullot, Nr. 326.

bedürfte. Erſtaunlich iſt die Beharrlichkeit, mit welcher Dürer ſich in der ganzen Folge, Jahre hindurch auf einer ganz gleichmäſsigen Höhe der Vollendung behauptet hat. Die Stechweiſe iſt noch dieſelbe wie in Adam und Eva von 1504, nur iſt das Stichfeld meiſt noch mehr gedeckt und alles mehr in den Schatten als in's Licht modelliert. In Ermangelung eines förmlichen Abſchluſſes der geſtochenen Paſſion bildet einen ſolchen wenigſtens chronologiſch und ideell das herrliche Schweiſstuch mit dem Haupte Chriſti, von zwei in den Lüften ſchwebenden Engeln gehalten (B. 25). Es iſt allerdings ein Querblatt und von gröſserem Formate, fällt aber doch wenigſtens durch ſeine Jahreszahl 1513 und durch die gleichfeine ſtecheriſche Behandlung an den Schluſs jener Folge. Daſs ſich Dürer ſpäter nicht mehr verſucht fühlte, die geſtochene Paſſion fortzuſetzen, ſcheint mir auch noch einen ganz äuſserlichen techniſchen Grund zu haben. Im Jahre 1514 ändert Dürer nämlich ſeine Stichtechnik ſo weſentlich, daſs er mittels ſeiner neuen Art ferner unmöglich ſo ebenmäſsige Seitenſtücke zu den älteren Blättern hätte liefern können. Die mühſam feſtgehaltene Gleichartigkeit der ganzen Folge hätte ſomit durch jede weitere Vermehrung der Stiche einen argen Stoſs erlitten.

Seit dem Jahre 1510 macht Dürer nämlich fortwährend neue techniſche Verſuche, die für die Zukunft der Kupferſtechkunſt von gröſster Bedeutung ſein ſollten. Schon jener groſse niederländiſche Maler, den wir, ſo lange ſein Name nicht erforſcht iſt, mit Duchesne den Meiſter von 1480, oder beſſer den Meiſter des Amſterdamer Cabinetes nennen, übte in ſeinen zahlreichen, doch ſehr ſeltenen Stichen, eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuſchreiben müſſen. Wolgemut ahmte ein und das andere ſeiner Blättchen glücklich nach. Nun verſucht ſich auch Dürer in dieſer Art einer leichteren, freieren Bearbeitung der Kupferplatte. Sein erſter Verſuch ſcheint die heilige Veronica mit dem Schweiſstuche von 1510 geweſen zu ſein [1]). Das Blättchen hat Aehnlichkeit mit dem entſprechenden kleinen Stiche von Schongauer. Die Zeichnung iſt einfach, die Handhabung der kalten Nadel noch ungelenk, der Druck unrein in den Angeln. Weiter geführt iſt die gleiche Behandlung ſchon in dem Schmerzensmann mit gebundenen Händen, der in einen Mantel gehüllt daſteht; bezeichnet mit 1512 (B. 21).

1) Bartſch Nr. 64. Man kennt davon blos zwei Abdrücke; der eine befindet ſich in der Albertina, darnach die moderne Copie von A. Petrak; der andere ward in der Verſteigerung der Verſtolk'ſchen Sammlung zu Amſterdam 1851 für 410 Gulden verkauft und kam in die Privatſammlung des Königs, jetzt der Königin-Wittwe von Sachſen.

Völlig ausgebildet erſcheint die Technik erſt in St. Hieronymus mit dem Weidenbaume von demſelben Jahre (B. 59). In einer Felſenſchlucht ſitzt der greiſe Heilige mit entblöſstem Oberkörper vor einem, als Tiſch verwendeten Brette und betet das Crucifix an. Vorne links liegt der Löwe, rechts ſteht ein theilweiſe abgeäſteter Weidenbaum. Auf einem Zettel am oberen Rande ſteht 1512, links in der Mitte an dem Felſen groſs das Monogramm. Je einen Abdruck vor dieſem Monogramme beſitzt das Britiſche Muſeum in London und die Albertina in Wien. Insbeſondere dieſe früheſten Drucke — und nur einige wenige unter den mit dem Monogramme bezeichneten — geben uns einen Begriff von dem, was Dürer damit beabſichtigte. Sie ſind von einer farbigen Tiefe, von einer maleriſchen Leuchtkraft, wie ſie erſt Rembrandt wieder in die Radierung eingeführt hat. Man denkt unwillkürlich an deſſen analoge Darſtellungen desſelben Heiligen [1]). Mit ſo vollendetem Geſchick handhabt Dürer gleich auf den erſten Wurf ein ſo zukunftreiches Verfahren. Der gleiche Grad, derſelbe Ton der erſten Abdrücke läſst auf eine nahe verwandte Technik ſchlieſsen, und es iſt faſt undenkbar, daſs ſich Rembrandt an dieſen Verſuchen Dürers nicht ein Muſter genommen habe. Dieſer lieſs es freilich dabei bewenden. Er führte nur noch ein Blatt, gleichfalls gröſseren Formates, in der gleichen Weiſe mit der Nadel aus; es iſt die heilige Familie an der Mauer (B. 43) mit S. Maria Magdalena und zwei Männern zur Rechten. Obwohl unbezeichnet gehört das Blatt ohne Zweifel in dasſelbe oder in das nächſte Jahr. Die in der Mitte ſitzende Madonna mit der Perlenſchnur im Haar, dem Schleier auf dem Haupte, vor ſich niederblickend, iſt eine der edelſten Geſtalten, die Dürer erfunden hat. Doch auch dieſes Blatt läſst ſich nur nach den erſten, ſehr ſeltenen Abdrücken beurtheilen. Die ſpäteren, gewöhnlichen Drucke von dieſer, wie auch von den beiden zuvor genannten Platten, geben nur ein ganz trockenes, leeres Gerippe der eigentlichen Arbeit, nur einen ganz matten Schein ihrer urſprünglichen Wirkung. Die ſeichte Stichweiſe vertrug eben nur eine geringe Zahl von Abdrücken; die Platte nutzte ſich unter der Preſſe ſehr ſchnell ab. Dieſe Erfahrung veranlaſste Dürer ohne Zweifel, die neue Technik alsbald wieder aufzugeben. Dürer verſtand es noch nicht einer ſo zart geritzten Platte durch fortwährende Retouche die Druckfähigkeit zu erhalten oder vielmehr ihr immer auf's Neue durch Nacharbeiten Haltung zu geben; ſei es, daſs er auf dieſen Gedanken gar nicht verfiel, daſs es ihm zu

1) Bartſch, Nr. 103 und 104.

mühſam erſchien — oder aber, daſs es ſich doch mit dem von ihm angewendeten Verfahren nicht ganz vertrug.

Man hält die beſchriebenen vier Blätter Dürers allgemein für Drucke von unmittelbar mit der kalten oder trockenen Nadel geritzten Kupferplatten [1]), und an den vorliegenden Abdrücken, zumal den erſten, gratigen, läſst ſich auch ſchwerlich etwas anderes als der Effect der Schneidenadel nachweiſen. Gleichwohl kann ich die Vermuthung nicht unterdrücken, daſs Dürer bereits damals und an dieſen Platten es verſucht habe, ſeine Zeichnung mittelſt eines Aetzwaſſers auf Kupfer zu fixieren, daſs aber ſeine Säure zu ſchwach war, um dieſes Metall genügend zu ätzen, ſo daſs er ſich genöthigt ſah, die Radierung ganz mit der kalten Nadel zu übergehen, um ihr die genügende, freilich wenig dauerhafte Druckfähigkeit zu geben. Ja bei dem zuletzt genannten Blatte, der heiligen Familie an der Mauer, ſcheint ihm dies gar nicht nach Wunſch gelungen zu ſein. Die Arbeit dürfte ſchon bei der Aetzung verunglückt ſein; daher das Unklare und Tonige auch der beſten Abdrücke. Der Aetzgrund wird nicht Stand gehalten haben. Dürer gab darum wohl ſchlieſslich die Vollendung der Platte auf, und nur deshalb mag dieſelbe ganz ohne alle Bezeichnung geblieben ſein. Es würde jedoch zu weit führen, wollte ich über techniſche Subtilitäten und Unterſuchungen mit der Loupe Rechenſchaft geben, die doch zukeinem völlig überzeugenden Reſultate führen, wenn nicht die Chemie und ihre Geſchichte uns dabei zu Hilfe kommen. Wir wiſſen auch nicht, welcher von den damals in Nürnberg lebenden Mathematikern und Naturforſchern Dürers Rathgeber in dieſen Dingen geweſen ſein mag. Wir beſcheiden uns daher bis auf weiteres bei allgemeineren Gründen.

Die Aetzung auf Eiſen iſt bald darauf kein Geheimniſs mehr für Dürer. Aus dem Jahre 1515 beſitzen wir bezeichnete Eiſenradierungen von ihm, die ihn mit dem Verfahren 'ganz vertraut zeigen. Noch in das Jahr 1514 dürfte ein unbezeichnetes Blatt fallen, auf welchem er die Entwürfe von fünf ganz verſchiedenen Figuren regellos zuſammen geſtellt hat, ſo weit eben der Raum der Platte reichte. Es galt ohne Zweifel nur eine Probe im Aetzen. Beliebige Studien wurden dazu benützt, wie ſie die Zeichenmappe des Meiſters gerade darbot. Bartſch (Nr. 70) hatte daher ganz recht nach keiner Bedeutung und keinem beſtimmten Titel des Blattes zu ſuchen. Der knieende männliche Act in der Mitte ſtammt offenbar noch von der italieniſchen Reiſe. We-

1) Vergl. E. Harzen, über die Erfindung der Aetzkunſt, Archiv f. z. K. 1859, V. 119 ff.

nigſtens deuten die völligen Glieder auf ein italieniſches Modell, und ihre entgegengeſetzte Bewegung erinnert nur ſehr an den Contrapoſto des älteren Sansovino oder Andrea Contucci, und Michelangelos [1]). Rechts ſieht man den Oberkörper eines liegenden weiblichen Actes; dazwiſchen ein Satyr und ein alter Männerkopf. Links ſieht man die halbe Figur eines Mannes im Profil, zu welcher ſich die Vorlage in einer Federſkizze der Albertina erhalten hat. Der Mann, welchen die Zeichnung ſtark linkshin gewandt in Barett und Hemdärmeln, den Unterarm auf eine Fläche, wohl den Tiſch gelegt, darſtellt, iſt kein anderer als Dürers Bruder Andreas. Die Skizze erſcheint auf der Radierung genau im Gegenſinne; nur iſt der Kopf weniger ſtark abgewendet und mit etwas Bart verſehen. Da die flüchtige Zeichnung mit der ächten Bezeichnung von 1514 Dürer gerade zur Hand war, als er den Radierverſuch machte, dürfte dieſer wohl auch noch demſelben Jahre angehören.

Nach einer ſo gelungenen Probe ſtand der Anwendung der Radierung auf Eiſen und Stahl freilich nichts im Wege. Dürer ätzte im Jahre 1515 den kleinen ſitzenden Schmerzensm an (B. 22), ſodann den groſsen Chriſtus auf dem Oelberge im Profile rechtshin knieend (B. 19). Die Zeichnung zu Letzterem, im Gegenſinne mit der Feder entworfen und mit einem kräftigen Pentimento am Gewande verändert, befindet ſich in der Albertina; desgleichen eine andere viel günſtigere Aufnahme desſelben betenden Heilands allein, mit der gleichen ſo gelungenen Draperie, mehr von vorne geſehen; eine der edelſten Chriſtusfiguren von Dürer. Die Jahreszahl 1516 tragen zwei andere Radierungen; die Entführung eines nackten Weibes durch einen nackten Mann auf einem rechtshin ſprengenden, phantaſtiſchen Einhorn (B. 72); ein groſses Blatt, das wohl einen Gegenſtand der Mythologie darſtellen ſoll — ob den Raub der Proſerpina durch Pluto, wie Heller meint, bleibe dahingeſtellt. Die Freiheit, mit welcher dieſe Eiſenplatte bereits geätzt iſt, gedeiht bis zur Flüchtigkeit in dem von einem Engel in die Lüfte gehaltenen Schweiſstuche der Veronica (B. 26); es mag gleich unmittelbar auf die grundierte Platte entworfen ſein. Nachdem ſo auch dieſe Technik überwunden iſt, macht Dürer nur noch einmal von derſelben Gebrauch in dem groſsen Querblatte, genannt die Kanone von 1518 (B. 99). Eine groſse Nürnberger Feldſchlange,

1) C. v. Lützow machte mich auf die Aehnlichkeit der Figur mit der kauernden Anatomie des Michelangelo aufmerkſam. Schon der Eros im South-Kenſington-Muſeum, eine frühe Arbeit von Michelangelo, hat die gleiche kauernde Stellung. Es wäre dies die einzige Spur von einem Einfluſſe des groſsen Florentiners auf Dürer.

mit dem Stadtwappen verſehen und umgeben von Landsknechten wird von fünf Türken reſpectvoll angeſtaunt — ſie ſoll ihnen wohl zur Warnung dienen — und im Hintergrunde dehnen ſich die Fluren der heimathlichen Landſchaft, zu deren Schutze ſie beſtimmt iſt. Daſs dieſe ſämmtlichen ſechs Blätter auch wirklich von Eiſen- oder Stahlplatten abgedruckt ſind, beweiſen ſchon die ihnen eigenthümlichen Roſtflecke auf den ſpäten Abdrücken.

Ein Spiel des Zufalls wollte es, daſs das letzte Blatt, mit welchem Dürer von der Eiſenradierung Abſchied nimmt, durch den Gegenſtand ſeiner Darſtellung auf jenes Gebiet hindeutet, auf welchem die neue Erfindung insbeſondere eine reiche Zukunft finden ſollte — nämlich auf das der Waffen und Rüſtungen. Für den damals aufkommenden Luxus in Harniſchen, Helmen und allen Arten von Rüſtzeug war in der Aetzung auf Eiſen ein ſehr willkommenes Mittel der Ornamentierung geboten, ungleich leichter und vollkommener als das frühere Schneiden und Gravieren des Metalles. Es bildet ſich denn auch dafür in den Städten bald eine ganz eigene Berufsklaſſe von Kunſthandwerkern, nämlich die der ſogenannten Aetzmaler. Dürer ſelbſt ſcheint noch die Anwendung der Aetzung auf die Verzierung des ritterlichen Eiſenkleides vermittelt zu haben. So ſchlieſse ich aus drei Federzeichnungen aus dem Jahre 1517, welche verſchiedene Theile einer Rüſtung vorſtellen. Die eine zeigt das ſtark ausgebauchte Viſier, die andere eine Stichplatte oder Armberge — mit der Beiſchrift »gardepras« von Dürers Hand — beide in der Albertina; ein dritter ähnlicher Beſtandtheil, es ſcheint ein Achſelkamm, in der Sammlung Poſonyi-Hullot [1]). Die reichen, maleriſchen Verzierungen darauf können nicht leicht eine andere Beſtimmung gehabt haben, als eingeätzt zu werden. Sie vergleichen ſich theils den Ornamenten an der Ehrenpforte, theils den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiſer Maximilians, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daſs auch die Prachtrüſtung, deren Bruchſtücke ſie ſind, für »den letzten Ritter«, den Kaiſer ſelbſt beſtimmt war. Dürer ſtand ja, wie wir hören werden, damals in ſeinen Dienſten.

Soweit wir bisher in der Frage unterrichtet ſind, iſt Dürer der Erfinder der Aetzkunſt oder Radierung. Die Anſicht Harzens [2]), daſs Daniel Hopfer von Augsburg die Kunſt des Aetzens von Lombardiſchen Waffenſchmieden erlernt und nach Deutſchland gebracht, daſs ferner Dürer auf einer, gar nicht beglaubigten Reiſe nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, iſt durch nichts

1) Katalog Nr. 333. 2) a. a. O. S. 133.

unterſtützt. Dürer kömmt nachweislich erſt 1518 nach Augsburg; und die Annahme, als hätten die Hopfer, die ja Dürer zu copieren pflegten, und Hans Burgkmair früher als er auf Eiſen radiert, entbehrt aller Begründung. Dagegen verſichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, daſs es keine geätzten Rüſtungen giebt, deren Herſtellung vor das Jahr 1520 zu ſetzen wäre. So lange alſo keine ſtichhaltigeren Einwürfe vorgebracht werden, bleibt wohl Dürern die Ehre der Erfindung geſichert. Und zwar ſtellt ſich meines Erachtens der Sachverhalt vorläufig etwa folgendermaſsen dar: Einmal auf den Gedanken der Aetzung verfallen, oder von gelehrten Freunden darauf geführt, verſucht es Dürer zunächſt in den Jahren 1510—1514 mit der Radierung von Kupferplatten. Dieſe werden aber von ſeiner Säure zu ſchwach angegriffen, erfordern mühevolle Nacharbeiten mit der trockenen Nadel, ohne ſchlieſslich unter der Preſſe eine lohnende Anzahl von Abdrücken zu liefern. Er giebt daher dieſe Verſuche auf und geht im Jahre 1514 zur Aetzung der Zeichnung auf Eiſenplatten über. Es gelingt ihm vollſtändig, die Abdrücke werden ungemein kräftig ohne alle Retouche. Doch auch von dieſem Verfahren machte er keinen umfaſſenden Gebrauch, da das ſpröde Material eine feinere Durchbildung nicht zuliefs und ſomit keine Vortheile gewährte, die nicht ſchon der Holzſchnitt in erhöhtem Maſse darbot. Ueberdies war das blanke Eiſen auf die Dauer vor Roſt nicht zu ſchützen.

War Dürer ſomit von den Ergebniſſen der reinen Radierung keineswegs befriedigt, ſo fand er in der Aetzung doch ein willkommenes Mittel zur Erleichterung und Vervollkommenung des Kupferſtiches. Anders wüſste ich mir wenigſtens den Umſtand nicht zu erklären, daſs gerade mit dem Jahre 1514, da Dürer auf die mit der bloſsen Nadel übergangene Kupferradierung verzichtet, ſein Kupferſtich einen von dem bisherigen Anſehen völlig verſchiedenen Charakter annimmt. Immer gute, frühe Drucke in Vergleich gezogen, zeichnen ſich die älteren Stiche aus durch ihre tiefe Schwärze, durch den ſchärfern Gegenſatz zwiſchen Licht und Schatten, durch ein gewiſſes glaſiges Leuchten überhaupt. Dies gilt noch von den Kupfern des Jahres 1513, von der Madonna am Baume (B. 35), von dem Schweiſstuche, das zwei Engel halten (B. 25) und von dem berühmten »Reiter« oder »Ritter, Tod und Teufel« (B. 98). Die ſpäteren Stiche Dürers erſt erhalten die eigenthümliche, mehr gleichmäſsige, mattere Stimmung, jenes zarte, ſilbergraue Gewand, das ſie ſo vornehm kleidet. Die Madonna an der Stadtmauer ſitzend (B. 40) bildet, ſcheint es, noch den Uebergang zu der neuen Technik; ihre Behandlung iſt ungleich

und zeigt namentlich in den Fleiſchtheilen des Kindes und im Kopfe der Maria noch die ſchärferen, ſchwärzeren Stichelzüge der älteren Blätter. Sie läge ſomit hart an der Grenzſcheide der beiden Manieren. Dagegen gehörten die Maria mit kurzem Haar, auf dem Halbmonde ſtehend, (B. 33) und die ſämmtlichen ſechs anderen Kupfer des Jahres 1514, darunter Hauptblätter wie die Melancholie und St. Hieronymus in der Stube, zu der neuen Gruppe. Die plötzlich eintretende Verſchiedenheit ſetzt ein grundſätzlich verändertes Verfahren voraus. Leider iſt uns aus der ganzen ſpäteren Thätigkeit Dürers ſeit 1508 kein Probedruck erhalten, der uns über ſeine Technik Aufſchluſs geben könnte. Nach den vorhandenen Anhaltspunkten kann ich mir jenen Gegenſatz nur durch die ſchärfere Abkantung des Stichelſtriches gegenüber der poröſen Begrenzung der geätzten Linie erklären.

Dürer hätte demnach der Radierung auf Kupfer bloſs inſoferne entſagt, als er ſie mit ſeiner Grabſtichelarbeit verſchmolz. Die Nadel hatte ſich als unzulänglich erwieſen, er unterordnete ſie daher dem längſt erprobten Stichel. Er wahrte dieſem das Uebergewicht, indem er ſich begnügte ſeine Stiche ganz leicht vorzuätzen, um ſie dann Strich für Strich mit dem Grabſtichel auszuputzen und zu vollenden. Immerhin wäre damit der mühſeligen Stichelarbeit groſser Vorſchub geleiſtet und ein für Jahrhunderte gebräuchliches Verfahren begründet. Man vergleiche z. B. die beiden einander ſo ähnlichen Darſtellungen der Immaculata als Himmelskönigin: die Madonna mit der Sternenkrone aus dem Jahre 1508 (B. 31) und jene mit Krone und Szepter von 1516 (B. 32), welche ſich faſt in allen Sammlungen neben einander geſtellt finden, und man wird auf den erſten Blick des groſsen Gegenſatzes in ihrer Geſammthaltung gewahr werden [1]). Bei näherem Zuſehen wird man ſich aber auch in den ſtumpferen, ausgefranſten Strichen des zweiten Blattes über die Spuren der Radierung Rechenſchaft geben. Erfahrene Sammler und Händler haben daher längſt den matten, grauen Abdrücken von Dürers ſpäteren Stichen den Vorzug vor den ſaftigen, ſchwärzeren gegeben.

Es verdient noch beachtet zu werden, daſs auch bei Lucas von Leyden, dem geſchickteſten, genialſten Nachfolger Dürers, die Radierung zuerſt in einer ähnlichen ſchüchternen Weiſe auftritt, indem

1) Von der erſteren Madonna, Bartſch 31, beſitzt das königl. Kupferſtichcabinet in Berlin einen Abdruck von der unvollendeten Platte, auf welchem der äuſsere Strahlenkranz der Glorie den inneren oben nicht gänzlich umſchlieſst. Die Auffindung eines ähnlichen Plattenzuſtandes von einem Stiche Dürers, deſſen Entſtehung über das Jahr 1514 herabreicht, wäre für die Erledigung der techniſchen Frage von gröſster Wichtigkeit.

ſie ſich noch mit der Stichelarbeit verbindet. Die früheſten Beiſpiele davon fallen in das Jahr 1520, darunter das berühmte Bildniſs Kaiſer Maximilians [1]). Alles Beiwerk iſt hier geätzt und bloſs ſtellenweiſe mit dem Stichel übergangen, während der Kopf vollſtändig mit dem Grabſtichel ausgeführt iſt. Dürer kam in jenem Jahre nach Antwerpen. Und wenn er Lucas vielleicht auch erſt im folgenden Jahre dort perſönlich kennen lernte, ſo hat derſelbe doch ſicherlich jene Verſuche nur im Hinblick auf Dürers Vorgang gemacht. Uebrigens hat auch Lucas von Leyden von der Radierung keinen ausgedehnteren und keinen ausſchlieſslichen Gebrauch gemacht. Die Vorſicht, mit welcher die neue, mehr maleriſche Technik aufgenommen wird, erinnert an die Einführung der Oelmalerei, die auch lange erſt neben der alten Temperatechnik und mit dieſer verbunden vorkommt, bevor ſie dieſelbe verdrängt und ganz ſelbſtändig wird.

Eine eigenthümliche Ausnahme unter Dürers Stichen bildet noch das kleine Kreuzchen [2]), genannt »der Degenknopf«; ein kleines Rund, 37 Millimeter im Durchmeſſer von wunderbar feiner Ausführung, darſtellend den Gekreuzigten zwiſchen Johannes und Maria. Bartſch hatte das Original mit einer der beiden älteren täuſchenden Copien verwechſelt, verbeſſerte ſich aber bereits in der Anordnung des Dürerwerkes in der kaiſerl. Hofbibliothek zu Wien, worauf dann Paſſavant die Berichtigung in die Literatur einführte [3]). Schon der Umſtand, daſs auf den ziemlich ſeltenen Abdrücken Maria rechts, alſo zur Linken des Gekreuzigten, ſteht und Johannes zur Rechten, ſodann daſs die Inſchrift des Täfelchens INRI umgekehrt erſcheint, beweiſt, daſs das Plättchen nicht zum Drucke beſtimmt, alſo ein Niello war. Dürer nahm ſomit wohl nur einige Probedrucke von dem Plättchen; und zwar war dasſelbe von Gold. Er ſchreibt darüber ſelbſt an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: „Auch ſchick' ich hiemit zwei gedruckte Kreutzle, ſind in Gold geſtochen, und eins für Euer Ehrwürden“ [4]). Damit ſtimmt genau der Bericht des Straſsburger Baumeiſters Daniel Specklin (geb. 1536 † 1589) in ſeinem Briefe, der ſich bei dem Abdrucke im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt befindet, wo es weiter von Dürer heiſst: »Und hat er's dem König und Kaiſer Maximilian dem Erſten, in eitel Gold geſtochen, welches güldene Blatt ob in einen

1) Bartſch, P. Gr. VII. 432, Nr. 172. Vergl. Nr. 29, 125, 150 und 159.

2) B. 23, Copie A.

3) Vergl. auch Derſchaus Einwand bei Heller S. 394. ferner Schorn im Kunſtblatt v. 1830, Nr. 14, S. 56 und dasſelbe v. 1840 Nr. 55. u. Nr. 94, S. 396; 1847, Nr. 13, S. 51; Deutſches Kunſtbl. v. 1852, Nr. 17, S. 144.

4) Zeitſchrift f. bild. Kunst III. S. 7. und Dürers Briefe 44.

Schwertknopf kommen iſt. Welches Schwert ſammt dieſem Crucifix ich etlichemalen zu Innsbruck geſehen hab' in der Rüſtkammer; iſt nachmals gen Wien kommen, da hab' ich's wiederum in der Rüſtkammer geſehen im Jahr 1556«. Und in der That befindet ſich das Schwert noch in Wien in der Ambraſer Sammlung, nur iſt das Dürer'ſche Goldplättchen längſt abhanden gekommen. Die runde Vertiefung an der Vorderſeite des rautenförmigen Griffendes, wo dasſelbe eingelaſſen war, miſst ſo wie die Abdrücke 37 Millimeter im Durchmeſſer [1]). Die andere, entgegengeſetzte Seite des Knaufes zeigt auf einem emaillierten Silberplättchen vier Wappen, vermuthlich von Nürnberger Familien [2]). Das Schwert ſcheint ſomit zu einem Geſchenke für den Kaiſer gedient zu haben. Und da Maximilian I. bereits am 12. Januar 1519 ſtarb, dürfte die Entſtehung von Dürers Niello nicht über das Jahr 1518 herabzuſetzen ſein. Seine Benennung »Degenknopf« beruht, wie wir alſo ſehen, auf einer guten Tradition. Das kleine, vielbewunderte Kunſtwerk war mit dem bloſsen Grabſtichel ausgeführt. Es iſt wohl das einzige, was Dürer ſo in Gold geſtochen hat, und zugleich der kleinſte ſeiner Stiche [3]).

Mehr noch als im Kupferſtich ergoſs ſich der unerſchöpfliche Reichthum Dürers im Holzſchnitte. Die Vollendung des Allerheiligenbildes bezeichnet auch auf dieſem Gebiete den Höhepunkt ſeines Schaffens; ja das Meiſterſtück, der groſse Holzſchnitt der Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (B. 122) iſt ſozuſagen nur eine Variante der Mittelgruppe in jenem Gemälde; er erſcheint wie eine Nebenfrucht derſelben Studien. Die Sorgfalt und das Zartgefühl, mit welchem hier der Holzſchnitt die Zeichnung des Meiſters wiedergab, übertrifft alles, was die Technik bis dahin aufzuweiſen hatte, und auch das, was ſie in der Folge noch erreichte. Die Strichlagen ſind mit einer Weich-

1) An ſeiner Stelle befindet ſich nun ein Oſterlämmchen in Silberblech getrieben, eine ſpäte, ganz werthloſe Arbeit.

2) Wenigſtens laſſen ſich zwei derſelben als Nürnberger Familienwappen beſtimmen. Auf quadriertem Schilde: 1. wie ein ſchwarzer Widderkopf mit rothen Hörnern linkshin im goldenen Felde; 2. Eine halb ſilberne, halb rothe Lilie im umgekehrt gefärbten Felde — Wappen der Nürnberger Welſer; 3. Eine halb ſilberne, halb ſchwarze ſchrägſtehende Lilie im entgegengeſetzt gefärbten Felde; 4. Zwei goldgekrönte, ſilberne Löwen, kreuzweiſe im rothen Felde, Wappen der Ammon. Vergl. Freih. v. Sacken, Die Ambraſer Sammlung, Wien 1855. I, 269.

3) Zugeſchrieben wird ihm zwar ein noch kleinerer Hieronymus in der Wüſte (B. 62) mit bloſs 29 Millimeter Durchmeſſer, welchen ſchon Sandrart als einzige Seltenheit in der Sammlung des ſchwediſchen Reſidenten Spiring im Haag bewunderte; es iſt eine ganz kräftige Radierung auf Kupfer, in Dürers Art gezeichnet und mit Anlehnung an deſſen Stiche und Holzſchnitte desſelben Gegenſtandes hergeſtellt. Noch weniger kömmt ein anderes Niello, das mit Recht ſogenannte Parisurtheil (B. 65) für Dürer in Betracht.

heit und Feinheit umſchnitten, daſs nichts mehr an die Doppelthätigkeit von Feder und Meſſer mahnt. Wie aus einem Guſſe erſcheint das Bild; mehr noch als eine Handzeichnung, denn der Druck nimmt ſelbſt die Zufälligkeiten des Materiales fort, welche Feder und Pinſel niemals vermeiden können. Die grauen, frühen Drucke wetteifern in ihrem zarten Geſammttone faſt mit der Wirkung der beſten Kupferſtiche Dürers. Dazu kömmt der Adel der Compoſition und der in ihr waltenden Empfindung: Gott Vater in hoheitvoller Theilnahme auf den gemarterten Leichnam des Sohnes blickend, den er in ſeinem Schooſse hält; die Engel mit den Marterwerkzeugen, die in demüthiger Trauer ihn umſchweben. Gleichwohl blieb Dürer ſelbſt nicht blind gegen die Härten und Verzerrungen, welche namentlich den Leichnam Chriſti entſtellen. Er wiederholte daher im Jahre 1515 die Zeichnung mit Veränderungen, die von ſeiner raſtlos beſſernden Selbſtkritik Zeugniſs geben. Er gab nun der Leiche eine edlere Haltung, bedeckte deren Beine mit der Draperie und gab der Liebe des Vaters deutlicheren Ausdruck. Die ſo verbeſſerte, gleichfeitige Federzeichnung befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Dürer hat ſie gewiſs nur zur eigenen Belehrung und Befriedigung gemacht.

Um dieſelbe Zeit entſtand noch eine Reihe anderer Holzſchnitte, die ſich an Vollendung mehr oder minder der Dreifaltigkeit nähern. So mi Jahre 1510 der Geisler (B. 119), der entkleidet vor dem Altare kniet und im Begriffe iſt Buſse zu thun. Der Kopf des wohlgebauten Mannes erinnert lebhaft an Dürers eigene Züge. Der erſte Entwurf dazu, eine leichte Federzeichnung in demſelben Sinne, befindet ſich im Britiſchen Muſeum. Aus demſelben Jahre ſtammen die beiden Gegenſtücke: die Enthauptung Johannes des Täufers und die Darbringung ſeines Hauptes durch Salome an der Tafel des Herodes; (B. 125 u. 126) zierlich behandelte Cabinetſtücke, die freilich mehr Modebildern, als heiligen Gegenſtänden gleich ſehen. Vorzügliche Formſchnitte aus dem Jahre 1511 ſind: Die Meſſe des heiligen Gregor (B. 123) und St. Hieronymus in der Zelle (B. 114), ein würdiger Vorläufer des berühmten Kupferſtiches von 1514. Der leichte Entwurf zu letzterem aus demſelben Jahre, eine Federzeichnung im Gegenſinne zum Holzſchnitte, befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Ferner St. Chriſtoph mit den flatternden Gewändern (B. 107), wenn auch das Monogramm bei der Jahreszahl 1511 fehlt [1]); ſodann die Anbetung der

1) Dagegen iſt der groſse Holzſchnitt mit demſelben Heiligen von 1525 (Bartſch 105) ebenſowenig von Dürer, wie die Zeichnung dazu im Nationalmuſeum zu Peſt; es iſt die Arbeit eines anderen Meiſters, der bloſs das Monogramm Dürers beigefügt wurde.

heil. drei Könige (B. 3), gröſser als die Blätter des Marienlebens und nicht viel kleiner als die der groſsen Paſſion, zu deren Erweiterung der Entwurf vielleicht urſprünglich hätte dienen ſollen. Die Darſtellung hat manche Aehnlichkeit mit dem erſten Blatte der »grünen Paſsion« von 1504, nur iſt die Szene nicht wie dort von vorne, ſondern von der Seite aufgenommen. Schwächer und offenbar von anderer, minder geſchickter Hand geſchnitten ſind die beiden heiligen Familien des Jahres 1511, diejenige mit den beiden muſicierenden Engeln und mehreren Heiligen (B. 97) und die andere mit dem hüpfenden Chriſtkinde (B. 96). Der überlange Oberkörper und die ſteife Haltung des heiligen Joachim, der auf letzterem Blatte links vorne ſitzt, erklärt ſich aus der Vorlage zu dem Holzſchnitte, einer Federzeichnung in der Albertina; auf dieſer iſt die Figur nämlich ſtehend gebildet, und ſie wurde bei der Umwandlung in eine ſitzende nicht genügend abgeändert. Unbedeutend aber ſelten iſt das kleine Blatt: Kain und Abel (B. 1), eigentlich bloſs ein nackter Mann, der einen anderen mittelſt einer Axt erſchlägt, und weiter nicht als der bibliſche Gegenſtand gekennzeichnet.

Bis 1511 muſs auch das hübſche Wappen des Michel Behaim (B. 159) entſtanden ſein, da der Beſteller in dieſem Jahre ſtarb. Es iſt merkwürdig durch die kurze Inſchrift, mit welcher Dürer den Holzſtock begleitete [1]). Sie lautet: »Ich ſchick Euch dies Wappen wieder; bitte laſst's alſo bleiben; es würd' Euch's ſo keiner verbeſſern, denn ich hab's mit Fleiſs künſtlich gemacht; darum die's ſehen und verſtehen, die werden Euch wohl Beſcheid ſagen; ſoll man die Läuble auf dem Helm über ſich werfen, ſo verdecken ſie die Binden«. Sehr mit Unrecht hat man aus dieſen Zeilen ſchlieſsen wollen, daſs Dürer ſelbſt den Stock geſchnitten habe. Das gerade Gegentheil geht daraus hervor, denn jene Zeilen ſchrieb Dürer ſicher *vor* und nicht *nach* dem Schnitte des Stockes. Der Sachverhalt kann nur etwa folgender geweſen ſein: Dürer hat das Wappen auf den Holzſtock gezeichnet; Behaim gefällt das herabhängende Laub- oder Zattelwerk nicht, er möchte es nach oben zurückgeſchlagen haben; Dürer aber geht darauf aus heraldiſchen Gründen nicht ein und ſendet ihm den Stock mit der Bemerkung zurück, daſs durch eine ſolche Veränderung die wulſtförmige Zindelbinde, welche den Helm krönt, verdeckt würde. Ueber eine ſo eingreifende Correctur konnte nur angeſichts der Zeichnung verhandelt werden; nach vollendetem Schnitte wäre deren Herſtellung mit groſsen Schwierigkeiten verbunden geweſen. Die Wahl des Form-

1) Campe, Reliquien 54; Dürers Briefe 38.

ſchneiders blieb offenbar dem Beſteller überlaſſen, dem der Maler bloſs die Zeichnung lieferte.

Wie viel es dabei auf den Holzſchneider ankam, lehrt ja der Vergleich der Dreifaltigkeit und der beſten Holzſchnitte von 1510 mit den ſchwächeren Blättern desſelben Jahres. So groſs kann der Unterſchied

zwiſchen den Vorzeichnungen Dürers nicht geweſen ſein. Wenn auch bei der Uebertragung des Entwurfes auf den Holzſtock manches vereinfacht wurde, ſo durfte doch der Duft der erſten Empfindung dabei nicht ganz verloren gehen. Als ein Beiſpiel, wie Dürer ſeine Studien für die heilige Geſchichte ſammelte, wie er ſie ſozuſagen in Nürnberg von der Straſse auflas, diene das beifolgende Facſimile einer S. Anna ſelbdritt, Federzeichnung von 1512 in der Albertina. Es iſt ein ähnliches Motiv, wie auf der zuletzt genannten heiligen Familie in Holz-

ſchnitt: das Chriſtkind auf die Groſsmutter zuſtrebend, indeſs ihm die Mutter rückwärts das Hemdchen aufneſtelt. Von den zahlreichen Skizzen und Studien zu Madonnen, die ſich ſonſt in verſchiedenen Sammlungen vorfinden, ſei nur eines kleinen Cartons in Kohle gedacht, darſtellend die ſäugende Maria, Knieſtück in halber Lebensgröſse, bürgerlich gekleidet und lächelnd herausblickend. Sie befindet ſich auch in der Albertina und trägt gleichfalls die Jahreszahl 1512, aber von fremder Hand und wohl mit Unrecht. Die ächte, vielleicht nur über dem Monogramme weggeſchnittene Jahreszahl wird 1519 geweſen ſein, was bei Dürer leicht verleſen wird. Damit ſtimmt auch, daſs die ſäugende Maria in Kupferſtich (B. 36) aus dieſem Jahre zum Theile mit Benützung jener Kohlezeichnung gemacht iſt — namentlich das Kind und die Hände der Mutter.

Hier ſei noch ein Wort über Dürers Auffaſſung der Madonna überhaupt bemerkt. So oft er auch die Mutter Gottes gebildet hat, immer erhält ſie bei ihm vorwiegend durch die Beziehungen zum Kinde ihre Bedeutung. Meiſt iſt ſie irgend wie mit demſelben beſchäftigt. Wenn Engel oder Heilige ſie umſtehen, ſo iſt deren Aufmerkſamkeit ausſchlieſslich dem Kinde gewidmet. Dieſe Unterordnung Mariens iſt nicht minder in einer beſonderen theologiſchen Richtung, als in der abſtracteren deutſchen Gemüthsart begründet. Hatten ſich doch einſt alle, zuerſt für das Chriſtenthum gewonnenen germaniſchen Völker, als Vandalen, Gothen, Burgunder und Sueven, der Lehre des Arius zugewandt, welche Chriſtum ſelbſt bloſs als ein höheres, von Gott geſchaffenes und ihm ähnliches Weſen angeſehen wiſſen wollte und deshalb auf dem Concil von Nicaea verdammt worden war. Die Oſtgothen in Italien verbluteten über dem Feſthalten an dieſer Lehrmeinung, und nur allmählig und unter ſchweren Kämpfen bekehrten ſich die Langobarden und Weſtgothen zu dem römiſchen Lehrbegriffe von der uranfänglichen Gottheit Jeſu. In den romaniſchen Nationen dagegen lebte ein mit anderen Bildungsreſten aus dem Alterthume überkommener Hang zum Polytheismus fort und begünſtigte die buntere Ausgeſtaltung des Himmels. Eine ſehr weit gehende Heiligenverehrung bot der Kunſt unerſchöpflichen Stoff, und insbeſondere ward die Madonna, als das weibliche Ideal, immer mehr der Hauptgegenſtand der künſtleriſchen Darſtellung.

Dürers Madonna jedoch hat nicht dieſe Selbſtändigkeit, nicht die Anmuth und den ſinnlichen Reiz, wie die der italieniſchen Meiſter. Auch den Heiligenſchein hat ſie bald abgelegt. Es iſt die Nürnberger Mutter, wie ſie leibt und lebt. In der Nürnberger Wochenſtube, voll von dienſtfertigen Gevatterinnen, erblickt ſie das Licht der Welt; ſie

trägt ſich als ehrbare deutſche Bürgersfrau bis auf die Hängetaſche und den Schlüſſelbund. So ſitzt ſie ſpinnend und weifend in der Werkſtätte Joſephs, des Zimmermanns, oder mit einem Buche in der Hand in der Landſchaft, umgeben von einer ſanften nordiſchen Thierwelt oder von geſchäftigen Engelskindern. Und dieſe Engelein ſind, ſo wie der kleine Jeſusknabe, wirkliche ſpielige Kinder ohne Altklugheit und Sentimentalität. Dürers Maria kennt nur ein Gefühl, das der Liebe zu ihrem Sohne. Sie ſäugt ihn in ſtiller Freude, ſie bewundert ihn auf ihrem Schooſe; ſie herzt und preſst das Kind, unbekümmert darum, ob ihr das auch gut ſteht, ob ſie dabei bewundert wird. Und dieſe Mutterliebe wächſt mit dem Sohne groſs, genährt an der Verehrung für ihn; doch auch an Kummer und Leid um ihn. Darum blüht ihr auch nicht wie in Italien die ewige Jugend der alten Götter. Sie wird alt und gebrechlich, da ſich ſein Geſchick erfüllt. Als Matrone breitet ſie die Arme über die Leiche des gemarterten Sohnes, und ohnmächtig von übergroſsem Schmerz liegt ſie am Fuſse des Kreuzesſtammes. Wer da noch Schönheit und Grazie vermiſst — der darf nur aus ſeinen Wünſchen keine Anklagen gegen Dürer und die deutſche Kunſt ableiten.

Im Jahre 1511 ſchloſs Dürer denn auch eine Hauptaufgabe ſeines Lebens ab, indem er die groſsen Holzſchnittfolgen, an denen er ſo lange gearbeitet hatte, vervollſtändigte und dieſelben als Bücher gedruckt herausgab. Zunächſt veranſtaltete er eine neue Auflage ſeiner Apokalypſe mit Beifügung des Titelbildes. Das Marienleben vermehrte er 1510 um die beiden vorletzten Darſtellungen, ſodann im folgenden Jahre durch Beifügung des Titels auf 20 Blätter [1]). Der groſsen Paſſion fügte er nebſt dem Titel, der rührenden Verhöhnung Chriſti von 1511, bei: das Abendmahl, die Gefangennehmung, die Vorhölle, welche noch ſtark an den Apparat der Paſſionsſpiele mahnt, endlich die bereits genannte Auferſtehung, und brachte ſo die Folge auf 12 Holzſchnitte. Endlich hatte er in den letzten Jahren denſelben Gegenſtand

1) Das Motiv der Madonna in dieſer Titelvignette diente nachmals mit zur Fälſchung der ſog. Madonna am Thore, Vièrge à la porte, Bartſch 45. Dieſer Kupferſtich iſt eine plumpe Compilation von Bruchſtücken aus verſchiedenen Kupfern und Holzſchnitten Dürers, wie George William Reid: The Fine ArtsQuarterly Review 1866, N. S. I, 401. ſchlagend und gründlich erwieſen hat. Gottvater oben iſt entlehnt aus dem Holzſchnitte B. 90, der Ruhe in Aegypten; die Engelsgruppen und die Wolke aus der Himmelfahrt Mariae B. 94; die Gebäude im Hintergrunde rechts und die Pforte aus Chriſti Abſchied von der Mutter B. 92; ebendaher der Baumſtamm und der Zaun links; die groſse Pflanze rechts im Vordergrunde aus dem Kupferſtiche, der Spaziergang B. 91. Für den Fälſcher halte ich entſchieden Egidius Sadeler, den Rudolph II. nach Prag berief und der dort in der Sammlung des Kaiſers Gelegenheit hatte, ſich in Dürers Art einzuarbeiten.

noch einmal in kleinerem Formate behandelt. Er holte diesmal bis vom Sündenfalle und der Vertreibung aus dem Paradieſe aus, fügte die Erſcheinungen Jeſu nach der Auferſtehung hinzu und ſchloſs mit dem Weltgerichte ab; der Titel zeigt den ganz in Kummer verſunkenen Schmerzensmann auf einem Steine ſitzend [1]). Es iſt die ſogenannte »kleine Paſſion« von 37 Blättern; im Gegenſatze zu den drei anderen Folgen, welche auf ganzen Bogen gedruckt ſind und von Dürer ſeine »drei groſsen Bücher« genannt werden. Zwei Darſtellungen: Chriſtus vor Herodes (B. 32) und die Kreuztragung (B. 37) ſind mit der Jahreszahl 1509, zwei andere: die Vertreibung aus dem Paradieſe [2]) und S. Veronica zwiſchen Petrus und Paulus (B. 38) mit 1510 bezeichnet; der Text giebt am Schluſſe das Jahr 1511 als das der Publication an.

So anſpruchslos die »kleine Paſſion« im Verhältniſſe zu jenen »groſsen Büchern« auftritt — mehr wie eine Buchilluſtration, die ſich dem Texte unterordnet — ſo ſteht ſie doch an Genialität der Erfindung ihnen keineswegs nach. Wohl iſt manches ältere Motiv wieder verwendet und die Ausfuhrung der Schnitte iſt recht ungleich; mit ungemeinem Geſchick ſind aber die wenigen, ganz einfach gezeichneten Figuren ſo in den engen Raum geſetzt, daſs die Handlung, ja auch die Seelenſtimmung der Handelnden mit ſprechender Deutlichkeit zu Tage tritt. Die aphoriſtiſche Art der Zeichnung vergleicht ſich dem ſchlichten Erzählertone der Sage, des Mährchens, dem die kürzeſte Redewendung mehr Ausdruck verleiht, als es die breiteſte Schilderung vermöchte. Für die Zwecke des kleinen Andachtbüchleins iſt jede Compoſition auf's Neue durchempfunden und ſorgfältig ausgewählt. Ein Beiſpiel davon giebt uns die Variante, die wir noch zu dem Gebete Chriſti auf dem Oelberge beſitzen in dem Holzſchnitte (B. 54). Der Heiland liegt hingeſtreckt mit ausgebreiteten Armen, das Antlitz gegen den Boden gewandt, bereits in der Haltung des Gekreuzigten, indeſs ihm der Engel in den Wolken das Kreuz vorhält. Die Maſse des ſeltenen Blättchens laſſen nicht daran zweifeln, daſs es urſprünglich für die »kleine Paſſion« beſtimmt war. Dürer verſuchte es wiederholt der verzweifelnden Ergebung Chriſti in ſein Schickſal auf dieſe extreme Weiſe Ausdruck zu geben. Einen kleinen

1) Das Original dieſes Titelblattes iſt ſehr ſelten geworden, während ſich die übrigen Holzſtöcke der Folge bis auf die Gegenwart erhalten haben. Vergl. B. Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc. 63. J. A. Meſsmer: Ueber A. Dürers Titelblatt zur »Kleinen Paſſion«; Mitth. d. k. k. Centralcomm. in Wien, VI. 217.

2) Bartſch Nr. 18. Ueber zwei verſchiedene Zuſtände dieſes Holzſchnittes ſiehe: Hausmann, Archiv f. zeich. K. I. 54—56.

Entwurf dazu bewahrt die Sammlung Poſonyi-Hullot [1]). Eine gröſsere Federzeichnung in Querformat, noch vom Jahre 1521, im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt verſucht auf's Neue die Anwendung des gewaltſamen Motives. Doch hat Dürer ſein Takt von der Beibehaltung dieſer Darſtellung abgehalten. Er verwarf lieber den bereits geſchnittenen Holzſtock und erſetzte denſelben durch die herrliche, maſsvolle Compoſition in der kleinen Paſſion (B. 26).

Nachdem ſo endlich ſämmtliche Holzſtöcke der drei neuen Folgen fertig waren, gieng Dürer an deren Geſammtpublication in Form von Büchern. In dieſer Abſicht ſchon hatte er die Vervollſtändigung derſelben beſchleunigt und auch für den geeigneten poetiſchen Text zu den Bildern Fürſorge getroffen. Der günſtige Aufſchwung, den ſeine Vermögensverhältniſſe ſeit dem zweiten venetianiſchen Aufenthalte immer mehr gewonnen hatten, verſetzte Dürer in die Lage, die nicht geringen Koſten dieſer Publication auf einmal zu beſtreiten. Sobald er aber über die nöthigen Summen verfügte, muſste eine gleichzeitige Veröffentlichung ſämmtlicher Bücher die Herſtellung viel wohlfeiler machen. Ohne Zweifel ſchaffte ſich Dürer zu dieſem Zwecke ſelbſt eine Buchdruckpreſſe mit allem Nöthigen an und ſtellte dieſelbe in ſeinem neuen Hauſe am Thiergärtner Thore auf. Sein Pathe Koburger mag ihm dabei behilflich geweſen ſein; und angeworbene Geſellen beſorgten dann das Uebrige unter ſeiner eigenen Leitung. Daſs Dürer auch ſonſt mit Buchdruckern in Verkehr ſtand, zeigen die vertraulichen Zeilen, die er am 20. October 1507 an Hans Amerbach, den Freund Holbeins, in Baſel richtete [2]). Die vier Bücher Dürers, deren Druck im Jahre 1511 vollendet war, führen ſämmtlich am Schluſſe die Adreſſe: »Impreſſum Nurnberga per Albertum Durer pictorem«. Die Apokalypſe erſchien mit dem lateiniſchen Urtext in den gothiſchen Lettern der erſten Ausgabe von 1498. Zu den Blättern des Marienlebens und der beiden Paſſionen ſchrieb Dürers Freund, der Benedictinerprieſter Chelidonius, der ſich ſelbſt Muſophilus nennt, einen erklärenden Text in lateiniſchen Diſtichen, der jedesmal auf die dem Bilde gegenüberſtehende Rückſeite des vorhergehenden Blattes zu ſtehen kam; und zwar ſind dieſe neuen Texte bereits in den Renaiſſancebuchſtaben gedruckt, wie ſie die italieniſchen Druckereien in Gebrauch hatten.

Der Drucker war damals in der Regel auch der Verleger und ſo auch Dürer. Nah und fern fanden ſeine illuſtrierten Bücher reichlichen

---

1) Nr. 322 des Kataloges in demſelben Sinne wie der Holzſchnitt und mit einer alten Inſchrift: «Albert duer hant selue.»

2) Auf der Baſeler Bibliothek: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1868. III. 11; Dürers Briefe, 23.

Abſatz. Daſs die Auflagen ziemlich ſtark geweſen ſein müſſen, verrathen heute noch die zahlreich vorkommenden Einzelblätter mit Text auf der Rückſeite. In Buchform aber haben ſich nur ſehr wenige Exemplare erhalten; ſie ſind meiſt von den Sammlern des vorigen Jahrhunderts zerſchnitten worden. Nur wenige Bibliotheken können noch intacte Bände aufweiſen, die allein eine richtige Vorſtellung von Dürers Publicationen geben. Beſonders geſchätzt ſind die vereinzelten Beiſpiele, welche die drei groſsen Bücher auf ganzen Bögen mit breiten Rändern in der urſprünglichen Vereinigung zeigen und zwar in chronologiſcher Reihenfolge, zuerſt das Marienleben, dann die groſse Paſſion, zum Schluſs die Apokalypſe. Das mir vorliegende Exemplar der letzteren Art ſtammt aus dem Beſitze eines venetianiſchen Malers, Namens Giovanni, der auf dem vorderſten Titelblatte die Geburt weiblicher Zwillinge am 1. April 1514 verzeichnete; alſo drei Jahre nach der Publication [1]). Am Schluſſe eines jeden der vier Bücher wiederholt Dürer ſeine Formel mit den fürchterlichſten Drohworten gegen einen etwaigen Copiſten oder Nachdrucker und mit Berufung auf ſein kaiſerliches Privilegium. Die kleine Paſſion enthält zuvor auch noch eine Widmung an Wilibald Pirkheimer von Chelidonius und darauf Verſe zu deſſen Lobe von Pirkheimer und Johannes Cochlaeus.

Dürer begnügte ſich aber nicht damit ſelbſt Buchdrucker, Verleger und Buchhändler zu werden, er dachte auch daran ſich als Dichter zu verſuchen, um ſeine Formſchnitte mit ſeinen eigenen Verſen zu begleiten. In reizend naiver Weiſe erzählt er uns ſelbſt [2]), wie er im Jahre 1509 die erſten Reime gemacht habe: »der waren zween, hätt' einer ſo viel Silben als der andere und ich meinet' ich hätt's wol troffen, als hernach ſteht:

Du aller Engel Spiegel und Erlöſer der Welt
Dein groſse Marter ſei für mein' Sünd' ein Widergelt.

Den las Wilibald Pirkheimer und ſpottet' mein und ſagt', kein Reim ſollt' mehr denn acht Silben haben«. Nun erzählt er weiter, wie er friſch daran gieng über acht Weisheitsgaben, die er von Gott erfleht, achtzehn ſolcher Reime zu machen. Doch auch dieſe gefallen Pirkheimern nicht. Er bittet darum den gemeinſamen Freund, den gelehrten und berühmten Rathſchreiber Lazarus Spengler, ihm denſelben

1) Im Beſitze von Friedrich Lippmann in Wien. Die feſte alte Inſchrift lautet: „Chum el nome de l'onipotente idio et de la glorioxa uerzene maria e de tuti i santi in bona uentura del 1514 adi primo april a hor 2 de zorno naſete iulia e paula fiole a mi zuane depentor."

2) Vergl. Dürers Briefe, Einleitung, XIV.

Sinn in Reime zu bringen. Dieſer thut es zwar, ſchickt ihm aber auch durch Pirkheimer ein Spottgedicht zu, das anhebt:

„Wiewol viel Sachen ſich begeben,
Die unſer' Gewohnheit widerſtreben
Und deshalb zu verwundern ſtehn,
So mag ich doch nicht wol umbgehn,
Euch einen Handel zu entdecken,
Der euch zu Lachen wird bewecken.
Und iſt darum alſo gethan:
Ihr kennt ohn' Zweifel einen Mann,
Hat krauſes Haar und einen Bart,
Der iſt aus angeborner Art
Ein Maler je und allweg g'weſen;
Und darumb, daſs er ſchreiben und leſen
Zwo Ellen und ein Viertel*) kann,
Vermeint er ſich zu unterſtahn,
Die Kunſt der Schreiberei zu treiben,
Hat angefangen Reime ſchreiben.
Das will ihm doch nicht gleich anſtahn,
Und möcht' ihm wol alſo ergahn,
Wie auf ein' Zeit ei'm Schuſter geſchah“ u. ſ. w.

Und nun folgt die launige Geſchichte von Apelles und dem Schuſter, der nicht bei ſeinem Leiſten blieb, mit der ſchliefslichen Nutzanwendung:

„Alſo ſag ich auch dieſem Mann
So er das Malerhandwerk kann,
Daſs er dann bei demſelben bleib',
Damit man's G'ſpött nit aus ihm treib'.“

Flugs antwortet ihm Dürer in demſelben Tone:

„Es iſt zu wiſſen in der Friſt,
Daſs ein Schreiber zu Nürnberg iſt,
Meiner Herrn gar ein werth' Mann,
Darumb' daſs er Miſſiv' ſchreiben kann.“

Der habe nun jenes »Faſtnachtſpiel« auf ihn gemacht:

„Meint' ich wär wol ein Maler blieben.
Do hab ich mir fürgenummen,
Und will noch nit gar erſtummen,
Noch etwas zu lernen, das ich vor nit kann,
Darumb ſtraft mich kein weiſer Mann.“

Sodann vergleicht er Spenglern mit einem Notar, der nur ein einziges Formular für ſeine Urkunden gehabt und ſich dadurch lächerlich gemacht hätte. Er fügt noch übermüthig hinzu, er wolle nicht nur

*) Ein bildlicher Ausdruck für: ein wenig.

ſchreiben, ſondern auch Arzneikunde treiben und giebt ihm nun einige ſatiriſche Rathſchläge aus des »Malers Arzenei«. Endlich ſchlieſst er ungeduldig mit einer Anſpielung auf Spenglers Schilderung:

„Dennoch will ich Reime machen,
Sollt' der Schreiber noch mehr lachen!
Spricht der haarig, bartig Maler
Zu dem ſpöttigen Schreiber.“

Wirklich ſetzt er noch im Jahre 1510 das Reimen fort. Die komiſchen Verſe an den Maler Konrad Merkel zu Ulm ſind nicht gedruckt. Ein Spruch »von böſen und guten Freunden« behandelt ſein Lieblingsthema, über das er gerne grübelt. Es klingt doch rührend, wenn er am Schluſſe ſeiner poetiſchen Verſuche beifügt: »Darnach macht' ich zwei Reime aus Urſach': einer betrübet' mich vil, dem ich treu was und mich vil guet's zu ihm verſahe:

„Den Freund magſt wol mit Ehr'n meiden,
Von dem du allweg muſst leiden.“

Nach dieſen Vorübungen wagt er ſich gar mit ſeinen Reimen in die Oeffentlichkeit. Er begleitet nämlich einige Holzſchnitte mit ſelbſtverfaſsten Gedichten, oder richtiger: er verſieht ſeine poetiſchen Ergüſſe mit Titelbildern, denn die Reime, in zwei Spalten gedruckt, erſcheinen auf dieſen Flugblättern als die Hauptſache und erſt an ihrem Schluſſe ſteht das Monogramm, damit über die Autorſchaft Dürers ja kein Zweifel beſtehe. Freilich iſt ihm Pirkheimer dabei behilflich geweſen [1]). Wir beſitzen drei ſolcher Flugblätter oder Briefe, ſämmtlich von 1510. Der Zug zum Lehrhaften, welcher ſchon die anderen Proben dieſes Jahres, darunter einige Sinnſprüche kennzeichnet, iſt in den gedruckten Reimen noch deutlicher ausgeprägt, gemiſcht natürlich mit dem zeitgemäſsen theologiſchen Anſtrich. Nach dem, zwiſchen Titelvers und Text eingelegten Holzſchnitte heiſst von dieſen fliegenden Blättern das eine der Schulmeiſter (B. 133; Heller 1900). Ein ſolcher iſt nämlich dargeſtellt, wie er, das Stäbchen in der Rechten, fünf vor ihm ſitzende Knaben unterrichtet; eine Zeichnung zu der Figur befindet ſich in den Uffizien zu Florenz. Das beiſtehende Gedicht handelt in 66 Verſen von Lebensweisheit und Klugheit im Umgange mit

1) So ſchlieſse ich aus dem Umſtande, daſs Hans Imhoff im Tugendbüchlein Wilibald Pirkheimers, Nürnb. 1606 S. 61, von den beiden erſten, weiter unten genannten Sprüchen veränderte Faſſungen veröffentlicht. Es ſind offenbar Vorarbeiten, die ſich im Nachlaſſe Pirkheimers, und vielleicht in deſſen Handſchrift, vorgefunden haben müſſen. Ein Bruchſtück des zweiten Spruches in einem Dürer'ſchen Autographe, beginnend: „Spar dein pesrung nit piſs auff morn« etc. beſitzt H. Lempertz senior in Köln.

Menſchen. Das andere Blatt handelt vom Tode und von der ſteten Vorbereitung auf denſelben; im Holzſchnitte hält der Knochenmann, in einen Lacken gehüllt, einem ſtrammen Landsknechte die Sanduhr entgegen (B. 132; Heller 1901). In den 78 Verſen dabei heifst es u. a.:

„Wer aber gute Werk' will ſparen,
Bis er ſchier von hinnen ſoll fahren,
Und ſich verläfst auf Meſsleſen
Und verhofft dadurch zu g'nesen,
Den bezahlt man mit Glockenton;
Damit läuft ſein Dechtnufs darvon;
Alſo wird ſein hie vergeſſen,
Wie lang Zeit er ſei geſeſſen
In der Hell oder Fegefeuer
Und leid' do grofs Ungeheuer“ u. ſ. f.

Das dritte fliegende Blatt zeigt Chriſtus am Kreuze zwiſchen Maria und Johannes (B. 55; Heller 1632), darüber den Titelvers: »Das ſind die ſieben Tagezeit', Darin Chriſtus auf Erden leit«. Je einer der ſieben canoniſchen oder Betſtunden iſt ſodann eine Strophe von 10 Verſen gewidmet, darin die verſchiedenen Momente der Paſſion Chriſti in ſchlichten, gefühlswarmen Worten beſungen werden. Es iſt von Intereſſe, Dürer einmal in Worten die Leidensgeſchichte Jeſu erzählen zu hören, die er ſo oft und ſo ergreifend im Bilde dargeſtellt hat. Den Schluſs bildet noch:

„Ein Gebet.

O, allmächtiger Herr und Gott!
Die grofs Marter, die g'litten hot
Jesus, dein eingeborner Sun,
Da mit er für uns g'nug hat thun,
Die b'trachten wir mit Innigkeit;
O Herr, gib mir wahr' Reu und Leid
Ueber mein Sünd und beſſer mich,
Deſs bitt' ich ganz mit Herzen dich;
Herr, du haſt Ueberwindung thon,
D'rum mach' mich theilhaft des Siegs Kron.“

Die Verſe ſind nicht ſchlechter als die meiſten anderen aus jener Zeit und wir dürfen den Maler für die Dürre, welche damals eben in der deutſchen Poeſie herrſchte, nicht mit verantwortlich machen. Doch hat Dürer, ſo viel wir wiſſen, das Verſekleiſtern über das Jahr 1510 hinaus nicht fortgeſetzt. Er müſste ja kein richtiger Deutſcher geweſen ſein, wenn er der Verſuchung dazu ganz widerſtanden hätte. Doch wie nach ihm ſo mancher Andere, iſt auch Dürer alsbald von ſchlechten Verſen zu nützlicher Proſa übergegangen. Ein merkwürdiges Zuſammentreffen iſt es, daſs gerade zu derſelben Zeit wie Dürer auch Raphael ſeine einzigen, uns bekannten poetiſchen Verſuche macht. Die ſämmt-

lichen fünf, uns überlieferten Sonnette von ihm ſtammen aus dem Jahre 1509—10. Sie athmen aber nur glühende Liebesſehnſucht, volles Liebesglück[1]. Auch Raphael hat ſich ferner nicht mehr mit Dichten befaſst, ſondern vielmehr mit archäologiſchen und ähnlichen Forſchungen. Zur literariſchen Ausmünzung ſeiner theoretiſchen Studien ſollte dagegen Raphael nicht gleich Dürer gelangen. Ihm, »dem Göttlichen« ſollten auch die Jahre der Proſa erſpart bleiben. Ja dem Göttlichen! ſo hat man den glücklichen Jüngling genannt. An Dürer aber iſt nichts göttlich — er iſt bloſs durch und durch menſchlich!

Wohl ſind es zwei fremde Welten, die in den erſten Vertretern der deutſchen und der italieniſchen Malerei aneinander grenzen. Deſto wichtiger ſind uns alle hiſtoriſchen Berührungspunkte zwiſchen Beiden. Deren Verfolgung dürfte auch lehrreicher für uns ſein, als jede, nicht leicht zu erſchöpfende, theoretiſche Vergleichung, die ja ſtets von unſerem ſubjectiven Zeitgeſchmacke beeinfluſst wird. Die Italiener haben, wie wir ſahen, frühzeitig die packende Wahrheit in Dürers Schöpfungen empfunden, trotz der ihnen fremden Sprache in Gedanken und Formen, in Landſchaft und Coſtume. Wie ſchon früher ſeine Hintergründe, ſo benützten und copierten ſie bald auch ſeine bibliſchen Szenen und Figuren. Schon Vaſari zählt, abgeſehen von Giovanni Bellini, namentlich Andrea del Sarto und deſſen Schuler Jacopo Pontormo zu den Nachahmern Dürers. Andrea hat wirklich in ſeinen grau in grau gemalten Fresken, darſtellend das Leben des Täufers im Kreuzgange der Scalzi zu Florenz, ganze Figuren aus Dürers Folgen entlehnt, z. B. in der Darſtellung der Predigt Johannis: den Phariſäer im langen Mantel rechts aus dem Ecce homo der Kupferſtichpaſſion (B. 10), und das ſitzende Weib mit dem Kinde aus der Wochenſtube im Marienleben (B. 80).

Raphael gieng in der Bewunderung Dürers allen voran. Wir mögen es Lodovico Dolce[2] auf's Wort glauben, daſs der Urbinate Zeichnungen, Kupferſtiche und Holzſchnitte von Dürer in ſeiner Werkſtätte aufgehängt und höchlich gelobt habe. Schon durch ſeinen Kupferſtecher Marcantonio Raimondi, den er ſeit 1510 beſchäftigte, muſste er mit denſelben bekannt werden. Hatte dieſer bereits im Jahre 1506 faſt das ganze Marienleben Dürers im Kupferſtich copiert und ſich daran gebildet, ſo ſtach er nun unter Raphaels Augen auch noch die ganze kleine Paſſion in Kupfer nach, abgeſehen von einer Reihe

1) Am beſten zuſammengeſtellt bei Herm. Grimm, Das Leben Raphaels, 1872, Berlin, S. 362—382.

2) Aretino oder Dialog über Malerei, 1557. Deutſch herausgeg. v. R. v. Eitelberger. Wien 1871. S. 42.

anderer Copien nach Dürers Stichen, die ihm mit mehr oder minder Berechtigung zugeſchrieben werden. Doch auch Raphael ſelbſt entzog ſich der Einwirkung von Dürers Genius nicht. In ſeiner Kreuzſchleppung von 1516, dem berühmten »Spaſimo di Sicilia« in Madrid ſcheute er ſich nicht die Compoſition des betreffenden Holzſchnittes in der »groſsen Paſſion« rückhaltslos zu entlehnen, faſt Figur für Figur, und insbeſondere jenes Motiv des hinſinkenden auf den einen Arm ſich ſtützenden Chriſtus [1]). Daſs dieſes letztere Blatt Raphael vorgeſchwebt und ihn bei aller formalen Selbſtändigkeit zu einer ſeiner gelungenſten Schöpfungen inſpiriert habe, lehrt die Vergleichung mit Hilfe von Paolo Toschis vortrefflichem Kupferſtich nach dem »Spaſimo«. Wir haben ja auch noch andere Belege für das Anſehen und die Verwendung, welche Dürers Kunſtblätter bei Raphael und ſeinen Schülern fanden. Betrachtet man aufmerkſam die Darſtellung von Jakob und Rahel am Brunnen in der ſechſten Kuppel der Loggien des Vaticans, ſo erweiſt ſich die ganze reiche Landſchaft des Hintergrundes als eine Compilation aus Dürers Kupfern; und zwar ſtammt der Felſen mit der Einſiedelershütte links aus dem Hieronymus in der Wüſte (B. 61), die Baumgruppe, vor welcher die zwei Frauen ſtehen, iſt aus der Mitte des groſsen Hercules (B. 73) entlehnt, und das Schloſs auf dem Berge daneben iſt nur eine etwas freiere Benützung desjenigen auf dem »Meerwunder« oder der Amymone (B. 71). Noch ein Beiſpiel liefert das prächtige Querblatt von Agoſtino Veneziano (Bartſch P. G. XIV. Nr. 426), genannt »lo Stregozzo«. Die phantaſtiſche Erfindung dieſes Kupferſtiches wird Raphael zugeſchrieben; ich laſſe es dahingeſtellt, ob ſie nicht vielmehr Giulio Romano angehört. Auch dann aber iſt bemerkenswerth, daſs die Hauptfigur, die auf dem Gerippe des Ungethümes thronende Hexe aus Dürers kleinem Kupferſtiche (B. 67) herübergenommen iſt. Auch bei den zuvorgenannten, wie ja bei faſt allen ſpäteren Werken Raphaels hat freilich Giulio Romano mit Pathe geſtanden.

Wie abgeſchmackt iſt es doch unter dieſen Umſtänden, Raphael den Ausſpruch über Dürer in den Mund zu legen: »Hätte dieſer die Antike gekannt, er überträfe uns alle«. Das Wort iſt durch nichts beglaubigt. Nur Vaſari hat für ſich ſelbſt ein ähnliches Urtheil über Dürer gefällt, und Schriftſteller, die raphaeliſcher ſein wollten als Raphael, haben es gläubig nachgebetet. Das Dictum iſt ſo recht im Geſchmacke der Manieriſten des ſpäteren Cinquecento. Damals lagen ſolche Anſchauungen ſozuſagen in der Luft [2]). Einem Giorgio Vaſari können

1) Siehe oben S. 247.

2) Vaſarie, d. Lemonnier, X, 264: E nel vero, se quest'uomo si raro, si diligente e si universale avesse avuto per patria la

wir den demüthigen Hochmuth, der ſich in ſolchen Worten ausſpricht, ſchon zumuthen. Ein Raphael aber mufste wohl wiſſen, dafs es verſchiedene Weiſen gebe, dem Herrn zu dienen, und dafs das Fremdartige an einem anderen Genius nicht ſowohl als Mangel, denn als Träger ſeiner Vorzüge anzuſehen ſei. Nur die unbedingte Verehrung, die Raphael aus der Kenntnifs ſo vieler, ihm im Handel leicht zugänglicher Kunſtblätter für Dürer ſchöpfte, konnte in ihm den Wunſch erregen, auch ſeinerſeits dem Nürnberger Meiſter bekannt zu werden und mit ihm in perſönliche Beziehungen zu treten. Im Jahre 1515 ſandte er ihm mehrere Zeichnungen von ſeiner Hand zu. Eine derſelben iſt uns noch aus Dürers Nachlafs in der Albertina erhalten. Sie zeigt einen herrlichen männlichen Act mit dem Rothſtift von zwei verſchiedenen Seiten aufgenommen. Paſſavant mag Recht haben, dafs die eine Anſicht, rechtshin gewandt, als Studium zu dem Hauptmanne in der Sarazenenſchlacht, links hinter dem Papſte, gedient habe.

Daneben ſchrieb Dürer: »1515. Raffahell de Vrbin, der ſo hoch peim pobſt geacht iſt geweſt, (hat) der hat dyſe nackette bild gemacht vnd hat ſy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geſchickt, im ſein hand zw weiſen.« Es iſt die grofse ſteile Handſchrift Dürers aus den zwanziger Jahren, da Raphael bereits verſtorben war. Keine Frage alſo, dafs die darüber ſtehende Jahreszahl 1515 ſich auf die Zuſendung der Zeichnung bezieht.

»Ihm ſeine Hand zeigen« — das iſt ſo recht im Geiſte der Renaiſſance geſprochen! Vaſari weifs auch von dieſer Geſchichte und wie theuer dieſe Zeichnungen Raphaels Dürer geweſen ſeien. Er berichtet ferner an mehreren Orten, wie Dürer die Huldigung erwiedert habe, nämlich durch Zuſendung ſeiner Kunſtblätter und ſeines eigenen lebensgrofsen Selbſtporträts [1]). Dieſes Selbſtbildnifs war, nach Vaſaris

Toscana, come egli ebbe la Fiandra, ed avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiam fatto noi, sarebbesi stato il miglior pittore de paesi nostri, si come fu il più raro e il più celebrato che abbiano mai avuto i Fiammínghi — was bei Vasari mit Tedeschi noch ganz zuſammenfällt. Vergl. damit den Brief von Lambert Lombard aus Lüttich an Vaſari vom 27. April 1565, wo es von Dürer heifst: »Chi dubita, si quell' mirabile ingegno, dotato di si divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antiquità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte etc. etc., quali belli ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportione dell' huomo!« Darauf die Schmeichelei, Vasari werde dies nachtragen. Gaye, Carteggio, III. 177. Sodann ein ähnlicher Ausſpruch bei Lodovico Dolce a. a. O.

1) Vaſari, ed. Lemonnier, Leben Raphaels, VIII, 35; noch deutlicher beſchrieben im Leben Giulios, X, 111. An erſtgenanntem Orte erzählt zwar Vaſari die Folge der Sendungen umgekehrt, als hätte Dürer die erſte gemacht. An einer dritten Stelle, im Leben Marcantons, IX, 274, benützt er die Geſchichte wieder, indem er Raphael einige Kupferſtiche Marcantons

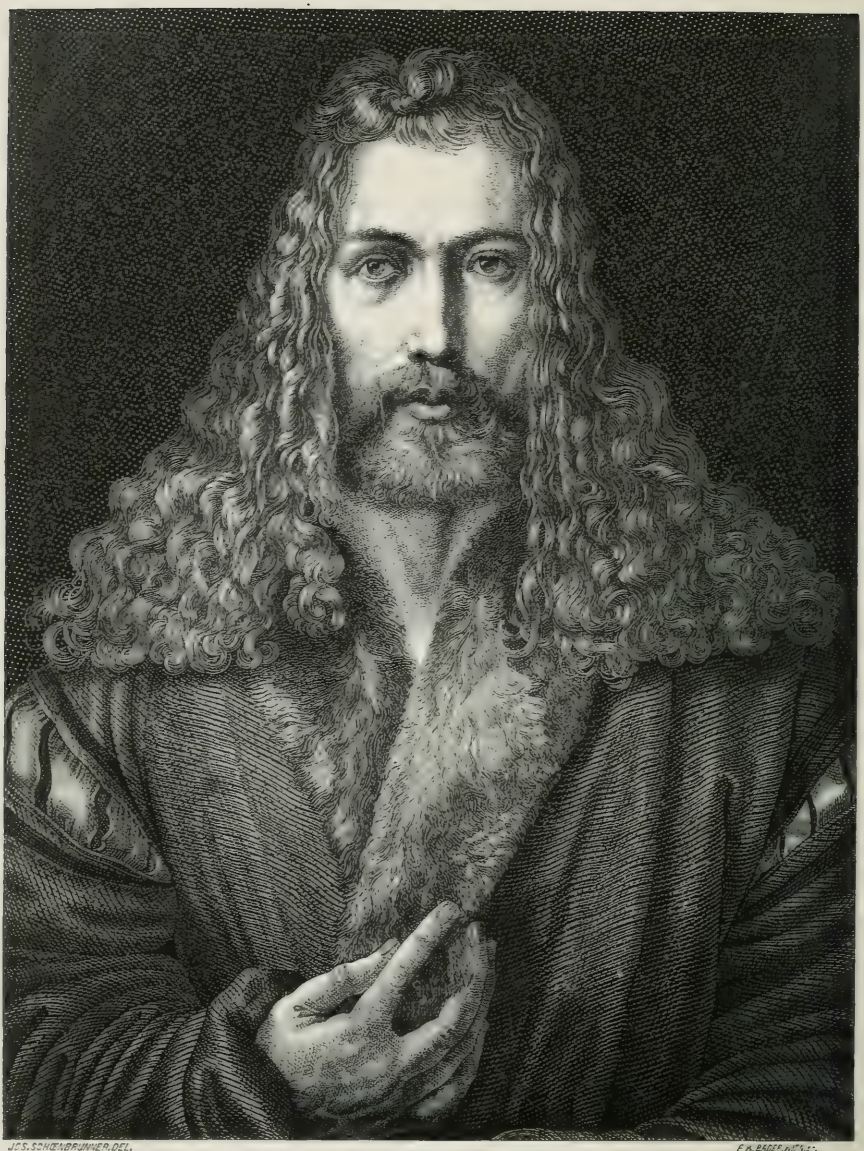
ziemlich genauer Beſchreibung ein »gemaltes Tüchlein«, wie Dürer ſelbſt das nennt; auf einer ſehr feinen, geſpannten, ungrundierten Leinwand prima in Waſſerfarben oder dünnen Leimfarben mit ausgeſparten Lichtern derart ausgeführt, daſs es auf beiden Seiten der Leinwand ſichtbar war. Der gleichen, von Dürer öfter angewendeten, aber wenig dauerhaften Technik begegnen wir an drei Studien, welche aus dem Beſitze des Abbé de Marolles an die Nationalbibliothek in Paris gekommen ſind; zwei davon ſtellen den Kopf eines etwa fünfzehnjährigen Knaben dar, einmal von der rechten, das anderemal von der linken Seite lebensgroſs, die dritte das Bruſtbild einer Frau in den vierziger Jahren, zwei Drittel lebensgroſs, nach abwärts blickend — ſämmtlich auf ſchwarzem Grunde und ſtark verblichen. Beſſer erhaltene Beiſpiele werden wir noch in den Köpfen der Apoſtel Philippus und Jacobus von 1516 in den Uffizien zu Florenz kennen lernen. Ein eigenthümliches Specimen davon iſt auch der lebensgroſse Knabenkopf mit dem langen, wie es ſcheint angebundenen Barte, datiert 1527 in der Zeichnungenſammlung des Louvre [1]). Die Sicherheit dieſer Ausführung war für Raphael ein Gegenſtand der Bewunderung [2]). Als er am 6. April 1520 ſtarb, an demſelben Tage, an welchem Dürer acht Jahre ſpäter ihm nachfolgte,

---

an Dürer ſchicken läſst, welcher Marcanton dafür ſehr gelobt habe — dies des Pudels Kern — »e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto«. Demnach wäre wieder die Sendung Raphaels derjenigen Dürers vorangegangen. Man ſieht, Vaſari legt auf die Reihenfolge der beiden Zuſendungen keinen Werth. Er iſt über die Priorität derſelben, wie über den Zeitpunkt ganz im Unklaren und erzählt die Geſchichte eben ſo, wie es ihm gerade paſst. Die Nachricht von der Belobung Marcantons iſt mehr als bedenklich, da ja Dürer in ihm den Plagiator ſehen muſste. Noch im Jahre 1520 dürfte Dürer wenig von Marcantons Stichen beſeſſen haben, denn er giebt am 1. October in Antwerpen einen Druck ſeines ganzen Werkes an Thomas Vincidor von Bologna, damit ihm dieſer in Rom »des Raphaels Werk« d. i. Marcantons Stiche dafür eintauſchen laſſe. Dürers Briefe 96, 18 mit Anmerkung. Daſs Dürer bei jenem Wechſelgeſchenke die Initiative ergriffen habe, iſt durchaus unwahrſcheinlich. Was hatte er in Nürnberg bis 1515 von Raphael geſehen, um ſich zu ſolch' einer weitgehenden Huldigung veranlaſst zu finden? Anderſeits hätte doch Raphael darauf nicht bloſs mit einigen Studienblättern antworten können. Ganz anders natürlich, wenn er, der Jüngere, Dürer mit ſeinen Zeichenproben überraſchte. Da muſste ſich Dürer freilich hoch geehrt und zu einer reicheren Gegengabe aufgefordert fühlen.

1) F. Reiſet, Catalogue I. Nr. 499. Camerarius a. a. O. beſchreibt als Augenzeuge die Malung eines ſolchen Männerkopfes durch Dürer: »Nos viri barbatam imaginem, ita ut diximus, in linteo statim ipso penicillo nullis ante dispostis, ut assolet, delineationibus ab eo expressam quasi attoniti spectavimus. Pili sunt barbæ ferme cubitales, ita exquisite et solerter ducti, ita ubique discrimine et modo simili, ut quo quis melius artem intelligeret, hoc magis cum admiratur, tum incredibile duceret in illis effingendis nulla alia ope manum adiutam fuisse«.

2) Vaſari VIII, 35: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello.



Dürers Selbstbildniss.

Gemälde in der königl. Pinakothek zu München.

(Seite 355.)

vererbte er das Bildnifs an ſeinen Lieblingsſchüler Giulio Romano. Dieſer hielt es gleichfalls hoch in Ehren und zeigte es »als ein Wunderding« dem Giorgio Vaſari, als ihn dieſer ſpäter in Mantua beſuchte. Dort ſah es noch Joachim von Sandrart in der Kunſtkammer des Herzogs [1]). Seitdem iſt es verſchollen und wohl auch verſchwunden. So hat denn auch Dürer Raphael »ſeine Hand gezeigt«, indem er zugleich die Gelegenheit ergriff, ſich ſelbſt ihm zu zeigen. Die beiden ſeltenen Männer haben einander wenigſtens vermittelſt eines Bildes in's Auge geblickt.

Mehr als bei jedem anderen Meiſter der Renaiſſance ſpielt das Selbſtporträt in Dürers Thätigkeit eine Rolle. Der Hang zur Selbſterforſchung, zur Vertiefung des eigenen Weſens, der in Dürer ſtets lebendig war, führte ihn auch zur ſorgfältigen Beobachtung ſeiner äuſseren Erſcheinung. Gern und oft hat er das eigene Antlitz zum Gegenſtande ſeines Studiums gemacht. An die bereits erwähnten und noch erhaltenen Bruſtbilder von 1484, 1493 und 1497 reiht ſich das berühmte Selbſtporträt in der Pinakothek zu München. Vornehmlich in Geſtalt dieſes Bildes lebt Dürer in der Vorſtellung der Nachwelt fort. Wer kennt ihn nicht, den herrlichen Mann, der baarhäuptig, das reiche braune Haar in langen, wohlfrieſierten Striemen auf die Pelzſchaube herabfallend, ganz gerade heraus uns anſchaut mit weit geöffneten Augen in tiefer Spannung, halb prüfend, halb viſionär! Das geſcheitelte Haar läſst das Geſicht auffallend ſchmal, den langen bloſsen Hals mächtig erſcheinen; der etwas überlebensgroſse Maſsſtab erhöht noch den ernſten Ausdruck der edlen, regelmäſsigen Züge. Das Auge iſt von grünlicher Farbe, die vollen Lippen ſind im Geſchmacke Dürers — und wie es ſcheint auch ſeiner Zeit — ein wenig zuſammengezogen und vorgeſtoſsen. Die durch ihre Schönheit berühmte Hand hält in eigenthümlich geſpreizter Stellung den Pelzrock über der Bruſt zuſammen und erſcheint hier ſehr ungünſtig. Der Bart iſt kurz und noch nicht ſehr kräftig. Die Ausführung iſt ungemein ſorgfältig und fein, insbeſondere in Haar und Pelzwerk, doch nicht kleinlich. Im Fleiſche ſind die grauen Schatten ſehr zart vertrieben, die weiſsen Lichter breiter aufgeſetzt. Man ſieht unter der dünnen Farbe noch hin und wieder die feinen Kreuzlagen der Unterzeichnung, wie vom Metallſtift [2]).

1) Teutſche Academie, 97.

2) Unter den vielen Abbildungen iſt die beſte, der Kupferſtich von François Forſter, zwar treu, giebt aber alle Formen abgeſtumpft und hart. Auch die Lithographie von Strixner iſt noch ſehr ungenügend. Unſer Holzſchnitt iſt nach dem Original, doch mit Zuhilfenahme jener beiden Reproductionen hergeſtellt.

Freilich iſt das Bild heute in ſehr ſchlechtem Zuſtande. Von ſeiner urſprünglich gewiſs ganz hellen, klaren Färbung iſt wenig mehr übrig. Uebermalungen und braune Firniſſe haben ihm das Anſehen eines ſpäten, auf Helldunkel ausgehenden Niederländers gegeben [1]). Aus der ſchwarzen Uebermalung des Hintergrundes ſchlägt rechts noch das ehemals lichte, ausgeſchweifte Täfelchen einer Inſchrift durch [2]). Die jetzige Inſchrift darauf, wie auch das Monogramm und die Jahreszahl 1500 ſind falſch und mit Staubgold aufgemalt [3]). Das Jahr 1500, welches auch noch auf zwei andern Münchener Dürerbildern in nicht ganz unbedenklicher Weiſe vorkömmt, iſt für dieſes Selbſtbildnis Dürers durchaus unwahrſcheinlich. Das lehrt uns der Vergleich mit allen anderen Bildniſſen und Gemälden überhaupt, insbeſondere mit dem ſo viel jugendlicheren Selbſtporträte von 1498 in Madrid. Meines Erachtens kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1508 entſtanden ſein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuthen. Das Original befand ſich die längſte Zeit und bis an's Ende des vorigen Jahrhunderts auf dem Rathhauſe zu Nürnberg in der ſogenannten Silberſtube. Dort ſah bereits Carel van Mander das Bild im Jahre 1577. In ſeinem Gedächtniſſe haftete insbeſondere die kunſtvolle Behandlung des lang herabhängenden Haares. Er nennt zwar auch ſchon 1500 als das Jahr der Ausführung; die Art aber, wie er das thut, ſpricht eher gegen, als für dieſe Jahreszahl [4]): »Daſſelbe war gemalt — wie ich meine — anno 1500, da er ungefähr 30 Jahre alt war«. Obwohl er alſo das Bild ſelbſt in der Hand gehabt, ſcheint er die Jahreszahl 1500 nicht davon abgeleſen, ſondern blos nach der beiläufigen Schätzung von Dürers Alter erſchloſſen zu haben. Möglicherweiſe iſt daher die Nachricht van Manders — weit entfernt ein

---

1) Zum Jubiläum 1871 that man ihm noch die Unbill an, es zu »regenerieren« d. h. zu pettenkofern.

2) Auch auf Forſters Stich, doch etwas ungenau angedeutet.

3) Sie lautet: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis hic effingebam coloribus ætatis anno XXVIII. Eine Parallele dazu bildet ein Concept Dürers in den Handſchriften des Britiſchen Muſeums III. 25 IMAGO. ALBERTI. DÜRER. ALEMANI. QVAM. IPSE. SVISMET. EFFINXIT. MANIBVS. A. v. Zahn, Jahrbücher f. K. I, 21. Die Inſchrift könnte ſomit die ungenaue Wiederholung eines urſprünglichen Wortlautes ſein. Auch die geſchweifte und ausgezackte Form jenes übermalten und noch durchſcheinenden Täfelchens kann ganz gut noch von Dürer ſelbſt herrühren; man vergleiche nur die barocken, ähnlich ausgeſchnittenen und noch an den Enden eingerollten Cartouchen an den Denkmälern Fig. 16. und 17. in Dürers »Unterweiſung der Meſſung« von 1525.

4) Van Mander, Het Schilderboeck, Ed. 1618. fol. 132: »als my wel vorstaet geſien, en in myn handen gehadt te hebben, doe ik daer was Ao 1577. het selfde was gedaen (als ick meen) Ao. 1500 doe hy ontrent 30. jaer oudt was«.

Zeugniss zu ſein — vielmehr die Quelle der erſt ſpäter auf das Bild geſetzten Jahreszahl[1]).

Das hohe Selbſtbewuſstſein, welches alle jene Porträte athmen, die Freude an der eigenen, herrlichen Perſönlichkeit könnte bei jedem anderen eher übel verſtanden werden, als bei Dürer. Er iſt darin ganz nur das Kind ſeiner Zeit. Die unbefangene Schilderung ſeiner ſelbſt iſt noch weit genug entfernt von der prahleriſchen Ueberhebung gleichzeitiger Humaniſten, wenn auch freilich noch viel weiter von der falſchen Beſcheidenheit und von der photographiſchen Geſchmacklosigkeit unſerer Tage. Die Geltung der Perſönlichkeit, welche das Zeitalter der Renaiſſance und Reformation inaugurierte, tritt eben bei Dürer mit aller Macht in ihre Rechte ein, und Hand in Hand mit dem gehobenen Selbſtgefühle geht das Streben nach äuſserer Ehre, das Ringen und Sorgen um künftigen Ruhm. Beide ſpecifiſch modernen Stimmungen wachſen in Dürer mit ſeinem Genius groſs; ſie begegnen ſich ſchlieſslich in der Art, wie er ſeine Hauptbilder bezeichnet. Frühzeitig ſchon verſah er manche ſeiner Zeichnungen mit den beiden nebeneinander ſtehenden, oft ganz kleinen Anfangsbuchſtaben ſeines Namens, wie die Beiſpiele von 1485 bis 1496 zeigten. In der Regel aber bezeichnete er in dieſer erſten Zeit ſeine Arbeiten gar nicht. Vielen frühen Studien, die er ſo unbezeichnet aufbewahrt hatte, fügte er nachträglich noch ſein ſpäteres Monogramm bei, zuweilen auch ganze Aufſchriften, die auf ihre Entſtehung Bezug haben. Beſonders um das Jahr 1514 ſcheint er eine ſolche Reviſion ſeiner Zeichnungsmappen vorgenommen zu haben. Erſt von 1496 auf 1497 nahm er das bekannte Monogramm, das in ein gröſseres gothiſches A eingeſchloſſene D an. Seitdem vergiſst er nicht leicht, es jeder, auch der unſcheinbarſten Arbeit mit auf den Weg zu geben. Mit dem Jahre 1503 fügt er dem Monogramme regelmäſsig auch die Jahreszahl bei, und zwar ſteht dieſelbe, wenn nicht räumliche oder ſonſtige Urſachen

1) Heller, 209, Nr. 7. Die Geſchichte ſeiner Wanderung erzählt man in Nürnberg folgendermaſsen: Der Maler und Stecher Kügner erhielt das Bildniſs vom Magiſtrate zum Zwecke des Copierens geliehen, nachdem man vorſichtig die Rückſeite der Holztafel mittelſt Siegels und Bindfadens gekennzeichnet hatte. Kügner ſägte nun das Holz vorſichtig durch, und leimte die authentiſche Rückſeite auf ſeine elende Copie, die heute noch auf dem Rathhauſe hängt. Die Vorderſeite aber verkaufte er, und ſie gelangte ſchlieſslich an König Ludwig I., bevor Nürnberg noch baieriſch wurde. Es giebt natürlich noch viele andere Copien des ſo berühmten Bildniſſes. Eine derſelben iſt neueſter Zeit mit der Sammlung Suermondt an das Berliner Muſeum gelangt — nach amtlicher Schätzung zu dem Preiſe von 50 Thlrn. Ob dieſelbe aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, vermuthlich von Hans Hofmann ſtammt, oder gar — wie man in Nürnberg wiſſen will — aus dem XIX. von einem gewiſſen Rorich senior iſt wohl gleichgiltig.

es hindern, immer unmittelbar über dem Handzeichen. Pirkheimer hatte ihm gerathen, gleich Apelles, feine Werke mit feinem Namen zu bezeichnen[1]). Endlich vereinigt fich die Sorge um Sicherung feiner Urheberfchaft mit der Sucht nach Ueberlieferung des eigenen Bildniffes und Dürer verfieht feine vier figurenreichften Gemälde fowohl mit Monogramm und Jahreszahl, als auch mit deutlicher Infchrift, als auch mit feinem Selbftporträt. Auf dem Rofenkranzfefte und der Marter der Zehntaufend erfcheint er gar in Begleitung feines geliebten Freundes Pirkheimer; auf dem Himmelfahrtsbilde und der Allerheiligentafel fteht er allein in ganzer Figur da. Freilich haben auch andere Maler der Renaiffancezeit ihr Bildniss gern in ihren Compofitionen angebracht, meift aber fo, dafs fie irgend einer aus dem Bilde herausblickenden Nebenfigur ihre Gefichtszüge liehen. Dürer aber ftellt fich ftets als unbetheiligte Perfon, abfeits von aller Handlung und möglichft auffallend hin, in feinem Sonntagsftaat, in der Hand die Infchrifttafel, auf welcher er nie verfäumt, fich einen Deutfchen oder Nürnberger zu nennen; denn das Vaterland, fo wie der Freund, follen theilnehmen an feinem Ruhme.

Wieder ift es das Allerheiligenbild, welches uns die ganze Geftalt Dürers in der Blüthe feiner Kraft am treueften aufbewahrt hat; fo wie fie unfer Titelkupfer, blofs um ein Drittel verkleinert, auch getreulich wiedergiebt. Mit diefem Bildniffe mufs die Schilderung verglichen werden, welche Joachim Camerarius, der erfte Rector des von Melanchton gegründeten Nürnberger Gymnafiums, in der Vorrede zu feiner lateinifchen Ausgabe der »Proportionslehre« von 1532 von Dürers Perfönlichkeit entworfen hat: »Ihm hatte die Natur einen Körper gegeben, anfehnlich in Bau und Gliederung, entfprechend dem fchönen Geifte, den er enthielt. — Sein Kopf war ausdrucksvoll, die Augen leuchtend, die Nafe edelgeformt und: was die Griechen viereckig nennen (d. i. gebogen), der Hals etwas lang, die Bruft weit, der Leib fchlank, die Schenkel nervig, die Beine ftramm. Nichts zierlicheres aber konnte man fehen, als feine Hand! Seine Rede aber war fo wohllautend und fo gefällig, dafs den Zuhörern nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu fprechen« [2]). Diefem ausgezeichneten Aeufseren entfprach denn auch der Adel feiner Seele: »Er war

1) Scheurl, Lobrede auf Cranach 1508, deutfch bei Ph. Schuchardt, L. Cranach, I, 34.

2) Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso, quem contineret . . . . . erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem Greci τετράγωνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius. Sermonis autem tanta suavitas atque is lepor, ut nihil esset audientibus magis contrarium quam finis.

getragen von einem gluhenden Eifer zu aller Tugend, Sitte und einem ehrbaren Wandel, und das mit ſolchem Erfolge, daſs er mit Recht fur den beſten Menſchen gehalten wurde. Gleichwohl huldigte er weder düſterer Strenge noch abſtoſsender Gravität, vielmehr hat er alles dasjenige, was zur Annehmlichkeit und zur Erheiterung des Daſeins dient, ohne vom Ehrbaren und Guten abzulenken, ſelbſt ſein Leben lang nicht verſchmäht und noch in ſeinem Alter gebilligt; wovon ſein Nachlaſs über Gymnaſtik und Muſik Zeugniſs giebt. Vor allem anderen aber hatte ihn die Natur zur Malerei geſchaffen; darum erfaſste er auch deren Studium mit allen Kräften und war unabläſſig bemüht, die Werke und die Art der berühmten Maler allerwärts kennen zu lernen und nachzuahmen, was er davon etwa für gut befunden hatte« [1]).

Dadurch habe ſich Dürer — fährt Camerarius fort — in ſo hohem Maſse die Gunſt der Kaiſer Maximilian und Karls V. erworben. »Und hatte ſchon ſeine Hand, ſozuſagen, ihre ganze Reife erlangt, ſo erſieht man aus ſeinen Werken nur um ſo deutlicher den hohen, der Tugend geweihten Geiſt, der ſie lenkte, denn alles, was er gemacht hat, iſt erhaben gedacht und löblichen Inhalts« [2]). Im Hinblick auf jene Künſtler, welche durch leichtfertige, unſchickliche Bilder zu gefallen ſuchen, heiſst es dann weiter: »In dieſer Beziehung bewundern wir mit vollſtem Rechte Albrecht als den treueſten Hüter der Zucht und Sittenreinheit, der durch die Groſsartigkeit ſeiner Gemälde Zeugniſs ablegte, daſs er ſich ſeiner Kraft vollkommen bewuſst war, und zwar ſo, daſs auch von ſeinen kleineren Werken nichts zu verwerfen iſt. Auch in dieſen wird man keine Linie finden, die auf's Gerathewohl oder ungeſchickt gezogen wäre, keinen überflüſſigen Punkt [3]). Was ſoll ich aber von der Fertigkeit und Sicherheit ſeiner Hand ſagen? Man möchte ſchwören, es ſei mit Zirkel und Richt-

1) Ferebatur autem magno quodam ardore animi ad omnem honestatem morum et vitae complectendam, quam ita praestitit, ut vir optimus merito haberetur. Non tamen erat aut tristi severitate aut gravitate odiosa, quin etiam quicquid ad suavitatem, hilaritatemque facere putatur, neque ab honesto nec recto alienum, et ipse per aetatem non neglexerat, et probabat etiam senex, cuiusmodi sunt gymnastices et musices reliquiae. Sed prae caeteris eum ad picturam natura finxerat, quare et illius studium totis viribus complexus et ubique gentium laudatorum pictorum opera, et rationem illorum cognoscendi, et imitandi quae probasset, cura tenebatur.

2) Sed ubi iam habuit illius manus, ut ita loquar, maturitatem, tum maxime de operibus intelligeres ingenium sublime et virtutis amans, talia enim omnia faciebat grandia et laudabilis argumenti.

3) Hoc igitur loco optimo iure admirabimur Albertum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et granditate picturarum proferentem, se conscium nimirum sibi virium suarum, sic tamen ut ex minoribus quoque operibus ipsius sperni nihil debeat. In quibus nullam lineam invenias ductam temere aut perverse, nullum supervacuum punctum.

ſcheid gezeichnet, was er doch ohne jedes andere Hilfsmittel als Pinſel oder Stift oder Feder hinſchrieb zur ungeheueren Verwunderung der Zuſchauenden. Was ſoll ich erzählen von der zwiſchen ſeiner Hand und ſeinen Ideen herrſchenden Uebereinſtimmung, daſs er oft mit Stift oder Feder die Geſtalten aller möglichen Dinge unverzüglich auf das Papier hinwarf, oder wie die Maler ſagen: ſtellte? [1]) Ich fürchte wahrlich, es werde den Leſern in der Zukunft unglaublich erſcheinen, daſs er zuweilen ganz verſchiedene Theile einer Compoſition nicht nur, ſondern auch eines Körpers vereinzelt hinſtellte, die vereinigt einander derart entſprachen, daſs nichts beſſer hätte zuſammenpaſſen können. So vollſtändig war der Geiſt des einzigen Künſtlers ausgeſtattet mit allem Wiſſen, wie mit dem Verſtändniſſe der Wirklichkeit und des Einklanges der Theile unter ſich, ſo lenkte und meiſterte er die Hand und ließs ſie vertrauend ſeinem Geheiſse folgen ohne irgend welche Hilfsmittel [2]). Gleicher Art war ſeine Fertigkeit in der Handhabung des Pinſels, mit dem er ohne irgend eine Vorzeichnung die feinſten Dinge auf die Leinwand oder die Holztafel hinſchrieb, ſo daſs nichts daran zu tadeln war, vielmehr alles des höchſten Lobes würdig befunden wurde. Am meiſten bewunderten das die berühmteſten Maler, denen bei ihrer Erfahrung in der Sache die Schwierigkeit derſelben nicht unbekannt war« [3]).

Nun folgt die oben bereits angezogene Anekdote mit Giovanni Bellini und die Nachricht von der Hochachtung, welche Dürer für Andrea Mantegna hegte, wie von ſeinem ſchmerzlichen Bedauern, daſs es ihm nicht mehr vergönnt war, dieſen Wiederherſteller der Malerei perſönlich kennen zu lernen. »Denn obwohl Albrecht ſo hoch ſtand, ſtrebte er doch in ſeinem groſsen, erhabenen Geiſte immer noch nach etwas Höherem« [4]). »Im Uebrigen zeigt ſich in ſeinen Werken nichts

1) Quid ego de manus constantia et certitudine loquar? Jurares regula normave aut circino perscripta, quae nullo adiumento, vel penicillo vel saepe calamo aut penna deducebat ingenti cum admiratione spectantium. Quid memorem, qua dextrae cum animi conceptibus congruentia saepe in chartas statim calamo aut penna figuras quarumcunque rerum coniecerit, sive ut ipsi loquuntur, collocarit?

2) In quo hoc profecto legentibus incredibile futurum prospicio, distantissimas non solum argumenti sed et corporum partes instituisse nonnunquam, quae coniunctae ita inter se convenirent, ut aptius fieri nihil potuisset. Nimirum ita mens artificis singularis instructa omni cognitione et intelligentia veritatis consensusque inter se partium, ipsa moderabatur ac regebat manum, iubebatque sibi absque ullis adminiculis fidere.

3) Similis erat promptitudo peniculum tenentis, quo minutissima quoque in linteo tabellave perscribebat, nulla designatione praemissa, sic ut non culpari modo posset nihil, sed laudem etiam omnia summam invenirent. Maxime admirabile fuit hoc laudatissimis pictoribus, quibus in illa re versatis plurimum, difficultas non esset ignota.

4) Quamvis enim Albertus summus esset, tamen aliquid animo suo magno et excelso supra concupiscebat semper.

Ungeziemendes, nichts Entwürdigendes, denn alles das lag ferne dem reinen Gemüthe fern. Wie sehr war dieser Künstler seines Ruhmes würdig! Schon die Ausdrücke des lebendigen Antlitzes, was sie jetzt Conterfei nennen, wie ähnlich hat er sie wiedergegeben, wie unfehlbar, wie wahr! Und das alles verfolgte er so weit, dass er zur Kunst auch die Begründung ihres Gebrauches in's Leben rief, die bis dahin unbekannt und zumal bei unseren Künstlern unerhört war. Denn wo gab es einen unter ihnen, der von seinem Werke, wenn er gleich hohen Ruhm damit erlangt hatte, auch zugleich die Begründung auseinandersetzen konnte, dass es den Anschein hatte, als hätte er mehr durch Wissenschaft, als durch einen glücklichen Wurf sein Lob erworben«[1])!

Die Art wie Camerarius in dieser seiner liebevollen Schilderung des Freundes den äusseren und den inneren Menschen mit dem Künstler in eins zusammengreift, entspricht so ganz der Anschauung, welche wir heute noch, von unserem entlegeneren, darum aber auch objectiveren Standpunkte über die ganze Persönlichkeit Dürers und über sein Schaffen gewinnen. Wie nur je bei einem Künstler, so hängen bei ihm Charaktereigenthümlichkeit und Production auf's innigste zusammen. Eines ohne das Andere bliebe ganz unverständlich. Selbst der Cultus der eigenen Persönlichkeit, auch in ihrer äusseren Erscheinung geht aus dem innersten Wesen Dürers hervor und ragt bedeutsam an die höchsten Aufgaben hinan, die er sich als Künstler gestellt hat. Dort begegnet er dem Zuge zum reinsten Ideale und wird in einer Weise fruchtbar, die den Begriff der Eitelkeit völlig ausschliesst.

So mannichfach Dürer auch in seinen Gemälden, Kupfern und Holzschnitten die Momente aus dem Leben Jesu schilderte, sie bilden doch nur eine Auswahl der Compositionen, welche der Meister überdies in zahllosen Studien und Entwürfen dem heiligen Stoffe gewidmet hat. Er sah seine höchste Lebensaufgabe darin, die Geschichte »von der sündigen Menschheit Erlösung« — wie sich der Sänger des XVIII. Jahrhunderts ausdrückt — im Bilde nachzudichten. Das Leben und Leiden Jesu, diese grösste aller weltgeschichtlichen Thatsachen,

1) Ceterum nulla spurcities, nullum dedecus in ipsius operibus exstat, refugientibus scilicet talia omnia castissimi animi cogitationibus. O dignum tali successu arteficem! Iam expressiones viventium vultuum, quae contrafacta nunc vocant, quam similes conficiebat, quam infallibiles, quam veras? Quae omnia eo consequebatur, quod ad artem et rationem usum revocarat, ignotam hactenus et inauditam pictoribus nostratibus saltem. Quis enim illorum fuit, qui operis sui, quo maximam quoque famam adeptus esset, rationem explicare posset, ut magis scientia quam casu laudem invenisse crederetur!

deren Maſsſtab nicht auf dem Boden der Wirklichkeit, ſondern in den Idealen der Völker gelegen iſt, hat er denn auch in einer Tiefe erfaſst, wie vor ihm und nach ihm kein Meiſter. Statt des eitlen Bemühens ſich in unbeſtimmten Formen den unbekannten Himmliſchen zu nähern, ſuchte er beherzt das Heilige im Reinmenſchlichen auf, über das wir doch nicht hinauskönnen und aus dem uns ſchlieſslich die Quellen der Wahrheit flieſsen. Von dem realiſtiſchen Zuge der deutſchen Kunſt geleitet und nach dem Vorgange Schongauers und Wolgemuts faſste Dürer das Wandeln Jeſu auf Erden genau ſo auf, als ob ſich das alles in dem Nürnberg ſeiner Tage, mitten unter ſeinen Zeitgenoſſen zugetragen hätte. Das kirchliche Drama, das Paſſionsſpiel, das insbeſondere in Nürnberg blühte, mochte dieſe Art der Auffaſſung gar ſehr begünſtigen. Es liegt aber in dem ſcheinbar groben Realismus doch auch ein gewaltiger feeliſcher Aufſchwung, eine ganz eigene Art von Idealismus, denn die wirkliche Gegenwart, das ganze bürgerliche Leben ward dadurch erhoben und geadelt. So führte das Myſterium der Menſchwerdung Gottes den Künſtler in die lange genug verſchloſſenen Geheimniſſe des menſchlichen Herzens ein. Einmal bei dieſer concreten Auffaſſung der heiligen Tragödie angelangt, bewegte ſich Dürer darin mit einer Freiheit ohne gleichen. Und ſeine Paſſionsbilder ſind alle ſo glücklich gedacht, ſo edel in der Anordnung der Handlung, ſo ergreifend im Ausdrucke der Geſtalten, daſs ſie muſtergiltig geblieben ſind für die Folgezeit. Wir alle wiſſen es kaum, wie viel von den erſten Vorſtellungen, die wir in unſerer Kindheit vom Leben und Leiden Jeſu empfangen haben, gerade auf Dürer zurückzuführen iſt.

Seine ganze Kraft aber wendete Dürer an die Geſtaltung des Erlöſers ſelbſt. Er faſst Chriſtum als die Vollendung des ſtillbewuſsten, doch thatkräftigen Mannes, gleichweit entfernt von äuſserlichem Pathos, wie von weichlicher Empfindſamkeit. Dieſes Ideal arbeitet er dann bis in's Einzelne durch und miſst und erprobt es an allen Phaſen im Leben und Handeln, im Dulden und Sterben bis zu der leidenden Verklärung in der Vera Ikon, dem dornengekrönten Angeſichte Chriſti. Beſonders ausgeführt erſcheint dasſelbe in dem Kupferſtiche von 1513; die Initiale dieſes Capitels enthält ein Facſimile aus den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiſer Maximilians in München von 1515; eine ähnliche Federzeichnung befindet ſich in den Uffizien zu Florenz; eine andere, etwas gröſser und von ruhigerem Ausdrucke, in der Albertina. Am groſsartigſten aber erſcheint die Darſtellung in dem koloſſalen Chriſtushaupte, einem berühmten, Dürer zugeſchriebenen

Holzſchnitte[1]). Obwohl nun dieſes Werk keineswegs von Dürer ſelbſt auf den Holzſtock gezeichnet oder unter ſeinen Augen geſchnitten worden iſt, ſo muſs dasſelbe doch auf irgend eine, vermuthlich ſpäte Zeichnung des Meiſters zurückgeführt werden. Ohne eine ſolche Vorlage wäre ſeine Entſtehung ganz undenkbar. Einzelne Derbheiten mögen aus einer etwas virtuoſen Vergröſserung des Maſsſtabes zu erklären ſein. Die Erfindung Dürers kann jedoch nicht beſtritten werden. Wer immer dann die vermuthlich kleinere Zeichnung Dürers auf den Holzſtock übertragen hat, er war ſo ſehr von deſſen Geiſte inſpiriert, daſs das poſthume Werk das Anſehen, in dem es ſteht, wohl verdient. Mit wenigen Pinſelſtrichen iſt hier eine Wirkung erreicht, die im Verhältniſs zu den angewandten Mitteln einzig daſteht. Tiefſte innere Erregung und äuſsere Ruhe, Schmerz und Hoheit ſind in dieſen Zügen innig verſchmolzen; aus dem klaren, groſsen Auge ſpricht das Leiden des Opfers zugleich mit dem Bewuſstſein des Siegers. Nicht ungeſchickt hat man die Majeſtät des Schmerzes in dieſem Antlitze der milden Hoheit in dem, auf Phidias zurückgeleiteten Zeuskopfe von Otricoli gegenübergeſtellt. In der That fänden ſich nicht leicht zwei Typen, in denen der Gegenſatz zwiſchen antiker und chriſtlich-moderner Weltanſchauung ſo treffend verkörpert wäre, wie in dieſen beiden Götteridealen.

Dürer aber ſchuf das moderne Chriſtusideal, indem er die Grundzüge desſelben dem eigenen Antlitze entlehnte. Er bemerkt ſelbſt einmal: »denn einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl, daher kommt, daſs viele Maler machen, was ihnen gleich ſieht[2])« — ein bekannter Erfahrungsſatz, deſsen Conſequenzen ſich Dürer am wenigſten entzogen hat. Der alte orientaliſche Chriſtustypus, den die Van Eyck und Rogier Van der Weyden noch anwenden, den Schongauer noch feſthält und den auch heute noch die von Rom aus verbreitete »Vera effigies« darſtellt, zeigt eine hohe, rundgewölbte Stirne, geſchwungene Augenbrauen, geraden Naſenrücken und ſpitzzugehendes Kinn und Untergeſicht; er hat das Gepräge von lauter Sanftmuth und Duldung. An Stelle dieſes mehr paſſiven Ausdruckes tritt bei Dürer der lange

1) Bartſch App. 26. Heller 1629. Retberg A. 41. Vergl. Eye, Dürer 448, 516, Anhang 532; und Anzeiger f. K. deutſcher Vorzeit VIII. 1861. Die früheſten Drucke in Clairobscur mit einer bräunlichen Tonplatte ſtammen erſt aus dem XVII. Jahrhundert und vermuthlich aus den Niederlanden; ſie ſind ſehr ſelten; v. Eye beſchreibt ein ſchadhaftes Exemplar, früher in Rumohrs Beſitz, bei einem Nürnberger Antiquar; ein anderes, ganz wohlerhaltenes beſitzt die Albertina in Wien. Die gewöhnlichen Drucke ſtammen von der reſtaurierten, an beiden Seiten ergänzten Holzplatte. Eine alte Copie darnach mit dem beigefügten Schweiſstuche, Bartſch App. 27. Heller 1628.

2 Zahn, Jahrb. f. K. I. S.

Kopf von gleichmäſsiger Breite mit der geraden, vierfach gebuckelten Stirne, der geſchwungenen zweimal eingeſattelten Naſe, den groſsen, aber tiefliegenden Augen, dem breiten kräftigen Kinne und dem reich gelocktem Haupthaare. Es iſt ein energiſcher deutſcher Kopf, der uns hier anſchaut, es iſt im Weſentlichen Dürers eigenes Antlitz.

Als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbſtporträt malte, ſcheint ihm die Analogie doch vorgeſchwebt zu haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzſchaube, die feierliche Haltung, die ſorgfältige ſymmetriſche Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevolle Ernſt in den Zügen! Daſs man in Nürnberg noch im ſpäteren ſechzehnten Jahrhunderte die Sache nicht anders anſah, beweiſt ein groſses Gemälde des bekannten Nachahmers von Dürer, Johann Fiſcher, in der Schleisheimer Galerie: die Ehebrecherin vor Chriſtus, auf welchem der Kopf Jeſu nichts anderes iſt, als die getreue Copie des Münchener Selbſtporträtes von Dürer.

Dürer war ſich aber auch des Widerſpruches bewuſst, in den er ſich durch Einführung des neuen Chriſtuskopfes mit der Tradition ſetzte. Einen ſeltſamen Beleg dafür liefert uns das Bruſtbild eines Ecce homo in der Kunſthalle zu Bremen. Das Gemälde iſt ganz zuverläſſig mit der Jahreszahl 1514 bezeichnet und zeigt doch völlig den mittelalterlichen, altchriſtlichen Typus [1]). Das Bildchen, ohne beſondere Vorzüge und mit dem bei Dürer öfter vorkommenden ſogenannten falſchen Blick, iſt vollkommen ächt und gut erhalten. Wie iſt dieſe ſpäte Ausnahme zu erklären? Keinesfalls dürfte Dürer freiwillig von der ſeit einem Jahrzehent ausgebildeten und feſtgehaltenen Kopfbildung ſeines Chriſtus abgegangen ſein. Hier müſſen äuſsere Einflüſſe maſsgebend geweſen ſein; ſei es, daſs es ſich um den Erſatz eines älteren Votivbildes handelte, ſei es, daſs doch der Beſteller an dem neuen Typus, als an einem unrichtigen und profanen, Anſtoſs nahm und ſich denſelben verbeten habe.

Was ſeit Xenophanes von den Menſchen und von ganzen Völkern behauptet wird, daſs ihre Gottheiten nur die Abſtractionen ihres eigenen Weſens ſind, das gilt hier von der ſchöpferiſchen Thätigkeit eines einzelnen Künſtlers. Es iſt die vollſtändige Subjectivierung des Gegenſtandes, das Aufgehen des Meiſters in den Stoff ſeiner Darſtellung. Es iſt mit Dürers Chriſtus nicht anders, als mit Goethes Werther oder

1) Büſte 2/3 lebensgroſs, ganz von vorne geſehen, auf ſchwarzem Grunde auf Holz, Meter: H. 0.195, Br. 0.175. Haare aus der Stirn geſtrichen, glatt herabfallend, Bart ſchlicht in zwei Spitzen auslaufend. Heiligenſchein kreuzförmig, dazwiſchen Strahlenbündel. Gewand roth mit Goldſaum, darauf: J H S. X P S. Rechts die ächte Jahreszahl und Monogramm.

Fauſt. In der Concentrierung einer reichen Individualität auf einen erprobten, populären Stoff liegt ja das Geheimniſs der tiefſten künſtleriſchen Wirkung. So hat denn auch Dürer mit durchſchlagendem Erfolge ſein männliches Ideal der eigenen Perſönlichkeit entlehnt. Das allgemein verbreitete Urtheil, daſs er einen Chriſtuskopf gehabt habe, beruht inſoferne auf ganz richtiger Beobachtung; nur iſt es ein Hyſteron proteron, deſſen Faſſung nach genauerer Schluſsfolgerung dahin zu verkehren iſt, daſs eben unſer modernes Chriſtusbild die Züge Dürers trägt.

Zum Verſtändniſſe Dürers genügt es darum auch nicht, ihn bloſs als Maler, als Zeichner kennen zu lernen. Auch nicht bloſs der Künſtler — der ganze Menſch und ſein ganzes Leben, der Schriftſteller und Denker, der Bürger und Patriot muſs gleicherweiſe in Betracht gezogen werden. So wie er iſt von innen und auſsen, erſcheint er ſelbſt als ein Kunſtwerk aus der Hand eines höheren Meiſters. Was Goethe von Lionardo da Vinci behauptet, indem er ihn einen Normalmenſchen nennt, das gilt in noch edlerem Sinne von Dürer. Er iſt ein Muſtermenſch unter den bildenden Künſtlern, wie Goethe ſelbſt einer iſt unter den Dichtern.

XIV.

In den Diensten des Kaisers.

»Kaiſerl. Majeſtät löblicher gedechtnus,
der mir zu frü ferſchiden iſt . . .«
Dürer.

Unſere Vorſtellung von Dürer bliebe unvollſtändig, wenn wir ihn nicht auch in ſeiner Stellung zu dem öffentlichen Leben ſeiner Vaterſtadt und ſeines Volkes kennen lernten, als Bürger und als Patrioten. Im Kampfe um ſeine materielle Exiſtenz, im Ringen nach künſtleriſcher Vollendung hatte er wohl unter den heimathlichen Verhältniſſen noch wenig Raum gefunden, ſich als ſolchen zu bethätigen. Sobald aber die Sorge um den Erwerb einigermaſsen überwunden, ſein Ruhm geſichert war, folgte er dem Zuge ſeines Herzens zur Vaterlandsliebe und zur Verherrlichung ſeines Kaiſers. In demſelben Jahre 1509, da er ſein neues Haus beim Thiergärtnerthore für baares Geld kaufte, ward Dürer »Genannter des groſsen Rathes«. Gewann er auch dadurch keinen, irgend nennenswerthen Einfluſs auf die Regierung von Nürnberg, ſo erhöhte es doch ſein bürgerliches Anſehen; es war eine Anerkennung ſeiner Verdienſte durch die Mitbürger. Bald darauf erhielt er auch den erſten Auftrag von ſeiten ſeiner Vaterſtadt.

Die Reichskleinodien, der mit vielen Reliquien verſehene Krönungsornat der Kaiſer, welchen Nürnberg ſeit den Tagen König Sigismunds aufbewahrte, ward alljährlich nach Oſtern dem Volke öffentlich zur Verehrung ausgeſtellt. Der Freitag, an dem dies geſchah, hieſs das Heiligthumfeſt, auch kurzweg das »Heiltum«. Man errichtete zu dieſem Zwecke ein Gerüſte, den ſogenannten »Heiltums-Stuhl« auf dem Markte vor dem Schopper'ſchen Hauſe. In dieſem Hauſe ſelbſt befand ſich eine Kammer, in welcher die Heiligthümer über Nacht verwahrt wurden; das Jahr über hiengen ſie in einem metallenen

Schreine unter dem Gewölbe der Spitalkirche. Jene Kammer im Schopper'ſchen Hauſe hatte der Rath bereits im Jahre 1430 mit einem Gemälde zieren laſſen. Für dieſelbe Heiligthumskammer erhielt nun Dürer den Auftrag auf zwei groſse Tafeln mit den Bildniſſen Kaiſer Karls des Groſsen und König Sigismunds [1]). Bereits im Jahre 1510 muſs er dieſen Auftrag gehabt haben, ſonſt hätte er wohl nicht die Gelegenheit zu einer Reihe genauer Studien nach den Reichskleinodien wahrgenommen. Es ſind Federzeichnungen mit blauer Dinte, farbig laviert. Die eine zeigt einen ſtarken, bartloſen Mann im vollen Krönungsornate, das Schwert in der Rechten, den Reichsapfel in der Linken mit der Ueberſchrift: »Das iſt des heilgen groſsen keiſer Karels habitus 1510«, in der Albertina; offenbar ein Entwurf zu dem Bilde, doch in ganzer Geſtalt [2]). Die anderen zeigen einzeln: die Kaiſerkrone mit einem röthlichen Kappenfutter und den richtigen Inſchriften rechts: REX SALOMON und links: PER ME REGES REGNANT, den Reichsapfel, und vom Reichsſchwerte einen Theil mit dem Griff, dabei die Inſchrift: »Daz iſt keiſer Karls ſchwert, awch dy recht gros, vnd iſt dy kling eben als lang, als der ſtrick, domit daz papier awſſen punden iſt«. Dieſe Abbildungen der Inſignien, bei denen ſich früher auch die des Handſchuhes befand, ſind ſämmtlich in der Naturgröſse aufgenommen; ſie befinden ſich im Beſitze des H. Alfred von Franck in Graz [3]). Die Pietät, mit der Dürer hier an's Werk gieng, iſt für ſeine Gefühlsweiſe ganz bezeichnend.

Die beiden, ſtark überlebensgroſsen Bildniſſe Kaiſer Karls und Sigismunds, für deren erſteres jene Studien mit beſtimmt waren, hängen gegenwärtig in der Kunſtſammlung auf dem Rathhauſe zu Nürnberg. Karl der Groſse, ein Knieſtück, ganz von vorne geſehen in dem hiſtoriſchen Krönungsornate, mit Edelſteinen, Gold und Perlen überſäet, macht einen gewaltigen, majeſtätiſchen Eindruck. Es iſt ein Idealkopf mit langer, ſcharfer Naſe, reichem Bart und Haar, die nuſsbraun, ein wenig mit Grau gemiſcht herabwallen. Ehrfurchtgebietend ſchaut er aus den braunen Augen, und die etwas vortretende Unterlippe erhöht noch den Ausdruck der Entſchloſſenheit. Zu ſeinen Häupten auf dem ſchwarzen Grunde links und rechts die Wappen Deutſchlands und

1) Baader, Beiträge I, 6; II, 6. Vergl. über »Heiltum« Dürers Briefe, 189.

2) Vergl. Heller 116, Nr. 123. Radiert von F. C. Favart 1818.

3) Vergl. Heller 84, Nr. 96—99 und 129—130, Nr. 51, a—c. Der Handſchuh b mit der Inſchrift: »Dz iſt keiser Karls hantſchuh awch dy recht gros« kam als Autograph in's Wandern: La collection de Franç. Gräffer; Vente publique le 2 Avril 1838 chez Artaria et Co. Vienne; S. 8.

Frankreichs, der einköpfige ſchwarze Adler in Gold, die drei goldenen Lilien in Blau. Dazu die Inſchrift:

Dieſs iſt der Geſtalt und Bildnus gleich
Kaiſer Carl, der das Römiſch Reich
Den Deutſchen unterthänig macht.
Sein Kron und Kleidung hoch geacht
Zeigt man zu Nürnberg alle Jahr
Mit andern Heilthum offenbar.[1]

Das Seitenſtück hat zwar dieſelbe Gröſse. Da aber auf demſelben oben fünf Wappenſchilde, das böhmiſche in der Mitte, angeordnet ſind, iſt die Figur König Sigismunds etwas kleiner genommen, herabgerückt und weiter abgeſchnitten. Der Kopf iſt individuell bis zur Ueberladung und ſtimmt zu dem Bildniſſe Sigismunds auf dem groſsen Kaiſerſiegel ſeiner Bullen. Dies und die eigenthümliche Bügelkrone und die Königstracht mit grünem Unterkleide laſſen auf ein älteres authentiſches Porträt ſchlieſsen, das Dürer noch vorgelegen hat; vielleicht befand ſich ein ſolches auf dem oben erwähnten Gemälde von 1430. Er blickt linkshin, die Augen ſind grau, der geſpaltene Knebelbart und der Schnurrbart blond, die Haare kurz, die Naſe auffallend lang und ſpitz mit ſtark nach unten gerücktem Buckel. Ein wenig anſprechendes, wo nicht abſtoſsendes Bild, als diente es zum Contraſt gegen die edlen groſsen Züge Kaiſer Karls; weniger ein Pendant als eine Folie, gleich wie der Fuchs neben dem Löwen. Die Aufſchrift lautet:

Dieſs Bild iſt Kaiſer Sigmunds Geſtalt,
Der dieſer Stadt ſo mannigfalt
Mit ſundern Gaben was geneigt.
Viel Heilthums, das man jährlich zeigt,
Das bracht er her gar offenbar
Der Kleinzahl vier und zwanzig Jahr MCCCC.

Die Bilder ſind leider nicht gut erhalten. Sie wurden neuerer Zeit ſtark übermalt, beſonders Karl der Groſse. Sigismund zeigt noch mehr von der urſprünglichen Ausführung; ſie war ziemlich breit und nicht von der Sorgfalt, »dem groſsen Fleiſse«, wie ſeine Hauptbilder aus den vorhergehenden Jahren. Dem entſpricht auch die Bezahlung von 85 Gulden, 1 Pfund neue Pfennige und 10 Schillinge, die Dürer im Jahre 1512 vom Rathe dafür erhielt[2]. Die Vollendung der Kaiſer-

1) Heller, 208. v. Eye, A. Dürer, 341—342, vermuthet mit Grund, der Kopf des Johannes Stabius hätte Dürer hier als Motiv gedient. In Kupfer geſtochen von A. Reindel 1847.

2) Copien von den beiden Kaiſerköpfen befinden ſich in der k. k. Ambraſer Sammlung in Wien.

bilder in diefem Jahre erklärt denn auch die auffallende Aehnlichkeit der Züge Karls des Grofsen mit denen des kaiferlichen Gefchichtfchreibers, des Mathematikers und gekrönten Poeten Johannes Stab oder Stabius, der zu Anfang des Jahres 1512 mit Kaifer Maximilian nach Nürnberg kam, längere Zeit daſelbſt verweilte und, wie wir fehen werden, in nahe Beziehungen zu Dürer trat.

Der Aufenthalt Maximilians I. zu Nürnberg vom 4. bis zum 15. Februar 1512 war für Dürer von entfcheidender Wichtigkeit. Er follte nun vollauf Gelegenheit haben, fich mit der Kaiferherrlichkeit zu befaffen. Bis dahin hatte der Kaifer vom Nürnberger Rathe nur eine Unmenge von Schmelztiegeln und viele, viele Zentner des koftbaren, von der Stadt monopolifierten Lehms requiriert, der bei Heroldsberg gegraben wurde und fich zur Erzeugung folcher Tiegel vorzüglich eignete [1]). Maximilian bedurfte derfelben für feine Meffinghütte, in welcher fortwährend an dem Grabmale gearbeitet wurde, das er fich von Peter Vifcher u. A. in der Franciskanerkirche zu Innsbruck errichten liefs. Dort durfte der raftlofe Kaifer ja hoffen, dereinft eine bleibende Ruheftätte zu finden, obwohl er fie thatfächlich auch dort nicht gefunden hat, fondern in Wiener Neuftadt. Für's Leben befafs ja das Oberhaupt des römifchen Reiches deutfcher Nation doch keinen feften Wohnfitz. Die alten Kaifer waren faft immer unterwegs von Pfalz zu Pfalz, von Stadt zu Stadt, wenn fie nicht gar auf Krieg und Eroberung ganz aufser Landes zogen. Ihre eigentliche Heimath war der Steigbügel, der Sattel ihre Refidenz. Der letzte diefer fahrenden Kaifer konnte daher leicht auf den Gedanken verfallen, fich auch wandernde Denkmäler in Form von gedruckten Blättern zu errichten. Der im deutfchen Volke fo mächtig erwachte publiciftifche Trieb kam den Abfichten des Kaifers entgegen.

Maximilian ftand an der Grenzfcheide zweier Zeitalter. Seine Gemüthsart brachte es aber mit fich, dafs er an vielen Ueberlieferungen der grofsen Vergangenheit nur um fo eifriger feſthielt — ganz im Gegenfatze zu einem verfrühten Diplomaten- und fefshaften Kanzleikaifer, wie der Luxemburger Karl IV., den er des Reiches Stiefvater nannte. Ihn nannte dafür das Volk den »letzten Ritter«; Napoleon I. hätte ihn einen »Ideologen« genannt, David Strauſs einen »Romantiker auf dem Thron der Cäfaren«. Max war eine durch und durch poetifche Natur. Was ihm in feinen vielen Kriegen und Staatshändeln an wirklichen Erfolgen abgieng, das erfetzte er durch eine glückliche, an dem Vollgefühle feiner erhabenen Weltftellung genährte Phantafie.

1) Baader, Beiträge I, 34.

Seine ausgeſprochene Kunſtliebe fand dadurch immer neue Nahrung. Er war unermüdlich in der Schilderung ſeiner welthiſtoriſchen Erlebniſſe in Schrift und Bild. Sie ſollte nicht bloſs den Gelehrten ſeines Hofes überlaſſen bleiben. Der Kaiſer ſelbſt ſchrieb oder dictierte dazu Entwürfe und Verſe. Nach ſeinen eigenen Angaben zeichnete Hans Burgkmair die 245 Holzſchnitte zum Weiſskuning und ſchrieb ſein Geheimſchreiber Marx Treytz-Saurwein die Erklärung dazu. Melchior Pfinzing, der Probſt zu St. Sebald in Nürnberg, dichtete in demſelben Sinne den Theuerdank nach, zu welchem Hans Schäufelein die 118 Holzſtöcke, der Buchdrucker Schönsperger in Augsburg in den Ausgaben von 1517 und 1519 die ſchön geſchnittenen gothiſchen Lettern lieferte [1]). Dieſe Ruhmbegierde, die unbefangene Freude an der Verherrlichung der eigenen Perſönlichkeit kennzeichnet Kaiſer Max wiederum ganz als ein Kind ſeines Zeitalters. Niemand iſt ihm in dieſer Beziehung ſo wahlverwandt, wie ſein Maler Albrecht Dürer.

Dürer ſollte denn auch der Löwenantheil an den Aufträgen des Kaiſers zufallen. Es galt eine Publication, die alle anderen und alles, was der Formſchnitt bisher geleiſtet hatte, an Reichthum und Gröſse übertreffen ſollte. Die gelehrten Rathgeber des Kaiſers hatten mit der Herbeiſchaffung des hiſtoriſchen Materiales vollauf zu thun. Sie überboten ſich in kühnen Erfindungen, in ſpitzfindigen Allegorien und Anſpielungen. Der künſtleriſchen Darſtellung ward dabei das Unglaublichſte zugemuthet. Das ganze groſse Werk nannte man »den Triumph«. Es zerfiel in zwei Theile. Den einen bildete die »Ehrenpforte« des Kaiſers Maximilian; und mit der Zeichnung dieſes erſten Theiles ward Dürer zweifelsohne im Jahre 1512 betraut. Die gelehrte Leitung des Entwurfes und die zahlreichen deutſchen Inſchriften dazu beſorgte Johannes Stabius.

So weit wir bisher über das Leben dieſes vielſeitigen Mannes unterrichtet ſind, war er ein Oeſterreicher, vielleicht ein Wiener von Geburt [2]). Johann Cuſpinian, der Dichter, Arzt und Geſchichtſchreiber, ſagt in der Vorrede zu ſeinem »Leben Maximilians«: Stabius ſei ein Mann von ſcharfem Verſtande und ſeltener Gelehrſamkeit und 16 Jahre lang ununterbrochen, auf Feldzügen wie im Frieden, des Kaiſers Begleiter geweſen. Sein Schüler, der Aſtronom Tanſtetter, berichtet bereits 1514: auch in den übrigen Künſten habe Stabius einen feinen und durchdringenden Geiſt gezeigt und in Proſa und in Verſen vieles

1) Ueber die Schriften Maximilians und die Ausgaben der illuſtrierten Bücher vergl. Moſel, Geſchichte der k. k. Hofbibliothek, 16 ff.

2) Vergl Sotzmann, über J. Stabius und deſſen Weltkarte von 1515; Monatsberichte über die Verhandl. der Geſellſch. f. Erdkunde zu Berlin 1848, Neue Folge V. 232 ff.

hervorgebracht, woran ſich die Nachwelt noch ergötzen werde. Namentlich habe der Kaiſer an den ſeltſamen Dingen, die er ausgedacht, täglich ſeine Freude gehabt und ihn ſo hochgehalten, daſs er für ihn einen neuen Lehrſtuhl der Aſtronomie und Mathematik in Wien geſtiftet habe. Dies bezieht ſich auf jenes Collegium poëtarum et mathematicorum, das Maximilian im Jahre 1501 unter dem Vorſitze des Konrad Celtes an der Wiener Univerſität errichtete mit der Befugniſs, gekrönte Poeten zu ernennen. Stabius war der erſte, dem gleich im folgenden Jahre dieſe Auszeichnung widerfuhr. Er war ſchon früher Mitglied der von Celtes gegründeten Societas Danubiana und ſpielte mit in deſſen Komödie Ludus Dianae, bei deren Aufführung vor dem Kaiſer. Und wie einſt Celtes auf die Verbindungen mit der Kunſtſtadt Nürnberg beſonderen Werth gelegt hatte, ſo beeilte ſich auch Stabius davon Nutzen zu ziehen und ſie zu einem Ausgangspunkte für die Unternehmungen des Kaiſers wie für ſeine eigenen zu machen.

In Dürer hatte Stabius ſeinen Mann gefunden. Der Verkehr mit dem verſtändigen Meiſter ſcheint ihn denn auch gleich ſo gefeſſelt zu haben, daſs er ſich noch Ende Juli des Jahres in Nürnberg aufhielt [1]). Auch Dürer muſs mit groſsem Eifer an die Arbeit gegangen ſein, denn der Kaiſer wollte ihn ſchon am 12. December 1512 dafür ſteuerfrei machen. Er erlieſs deshalb von Landau ein Schreiben an den Nürnberger Rath, in dem er ſagt: »Nachdem unſer und des Reiches Getreuer, Albrecht Dürer in den Viſierungen (d. i. Zeichnungen), die er uns zu unſerem Fürnehmen gemacht, guten Fleiſs fürkehrt, und ſich darbei erboten hat, hinfüro dermaſsen allwegen zu thun, darob wir ſonder Gefallen empfangen haben; auch dieweil derſelb Dürer, als wir oftmals bericht ſeyn, in der Kunſt der Malerei für ander Meiſter berümbt wird; ſeyn wir dadurch bewegt worden, ihn mit unſern Gnaden in Sonderheit zu fürdern und begehren demnach an Euch mit ernſtlichem Fleiſs, Ihr wollet uns zu Ehren gedachten Dürer bei Euch aller gemeiner Stadt Auflegung, als Ungelt, Steuern u. a. freien, in Anſehung unſerer Gnad und ſeiner berühmten Kunſt, die er bei Euch billig genieſsen ſoll, und uns ſollich unſer Fürderung in keinem Weg abſchlagen, wie ſich dann auch ſollichs uns zu Gefallen und derſelben Kunſt bei Euch zu einer Mehrung zu thun wohl ziemt; des wir uns zu Euch ungezweifelt verſehen wollen«. Die edle Abſicht und die guten Lehren des Kaiſers verfiengen freilich wenig beim Nürnberger Rathe, der von Steuerbefreiung nichts wiſſen wollte. Dürer

1) v. Eye, A. Dürer, 361, Note 89.

berichtet ſpäter (1524) ſelbſt, wie er auf Andringen einiger von den Elteren Herren, die deshalb mit ihm unterhandelt, »dem Rathe zu Ehren und zur Erhaltung ſeiner Begnadungen, Gebräuche und Gerechtigkeiten gutwillig davon abgeſtanden ſei« [1]).

Dürer hielt dem Kaiſer Wort. Auch ohne alle Entlohnung war er fleiſsig bei der Arbeit. Bereits im Jahre 1515 war der erſte Theil des coloſſalen Werkes in der Zeichnung für die Holzſchneider vollendet. Die Ehrenpforte (B. 138) beſteht aus 92 Holzſtöcken; die Abdrücke zuſammengeſetzt, miſst das Blatt 10½ Schuh Höhe, 9 Schuh Breite. In einer langen Beſchreibung und Erklärung, welche unten anzufügen iſt, belehrt uns Stabius, »die Pforte der Ehren des Kaiſers Maximilian ſei in der Geſtalt von ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den Römiſchen Kaiſern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen ſind und etliche noch geſehen werden«. Das alſo war die Abſicht des Gelehrten und des Künſtlers, und das iſt bemerkenswerth, wenn wir auch durch das fertige Kunſtwerk Dürers ſchwerlich an einen römiſchen Triumphbogen erinnert werden. Das Ganze hat vielmehr die hohe ſteile Giebelform des deutſchen Renaiſſancehauſes; die beiden Rundthürme zu äuſserſt an den Seiten, umwunden von Spruchbändern, erinnern an die Treppenthürme an den Ecken franzöſiſcher und deutſcher Schlöſſer; die Kuppeln und Lunetten aber, mit denen der pyramidiſche Aufbau oben abgeſchloſſen und gekrönt wird, können ihre Herkunft von venetianiſchen Vorbildern nicht verläugnen. Entſprechend der hochaufſtrebenden Grundform ſind auch die drei Pforten, die ſich unten öffnen ziemlich enge, zwiſchen und über ihnen bleibt dann noch ſehr viel Raum für den Ueberſchwall von gelehrtem und künſtleriſchem Zierrath. Das gröſste, mittlere Hauptthor iſt »die Pforte der Ehre und Macht«, über ihr hängt, einem Kleinode gleich, eine reizende Fortuna, die Kaiſerkrone hinabhaltend. Darüber iſt das hohe Wandfeld mit dem Stammbaume des erlauchten Hauſes Oeſterreich geſchmückt, zu oberſt der Kaiſer ſelbſt thronend, umſchwebt von vielen Siegesgenien, und darunter ſeine Nachkommen, ein jeder den Granatapfel, das Zeichen des Ueberfluſſes und Maximilians Sinnbild, in der Hand haltend. Auf den zu beiden Seiten aufſteigenden Leiſten die 102 Wappen von Ländern und Provinzen, die ihm unterthan ſind. Ueber den beiden kleineren Seitenthoren, der »Pforte des Lobes« und der »des Adels« ſind auf 24 Feldern Darſtellungen aus der Geſchichte Maximilians angebracht, und darüber je ein Spruchband mit den erklärenden Verſen von Stabius;

1) Campe, Reliquien, 60. Dürers Briefe, 163 | und 52. Baader, Jahrbücher f. K. I. 222 u. 243.

es ſind meiſt Kriegsbilder oder Staatsactionen mit einer Fülle von maleriſchen Erfindungen und vortrefflich geſchnitten. Der Reichthum an Darſtellungen, wie an ornamentalem Schmuck ſpottet indeſs jeder Beſchreibung. Die Einheit des ganzen Werkes und die Harmonie ſeiner Verhältniſſe muſsten durch die Ueberladung mit gelehrtem Stoff und mit künſtleriſchen Einfällen nothwendig leiden. Am meiſten ſchlagen noch die Erinnerungen an venetianiſche Bauformen durch. Fremdartig barock erſcheinen die gekuppelten Säulen mit den willkührlichen Anſchwellungen, Verjüngungen und Einziehungen. Bei dem groſsen Umfange des Werkes hat man freilich ſelten Gelegenheit es im Ganzen zu überblicken. Um ſo mehr ergötzt die ſinnige, vortreffliche Behandlung des Einzelnen. Die älteren Abdrücke vor der 1799 durch Adam Bartſch veranſtalteten Auflage ſind ſehr ſelten. Die Frage, wann dieſelben entſtanden ſind, bedarf erſt noch der Unterſuchung.

Die Ehrenpforte Kaiſer Maximilians iſt das Groſsartigſte, was jemals für den Holzſchnitt geſchaffen wurde. In jener beiſpielloſen Sicherheit, die nur ihm eigen war, zeichnete Dürer mit Feder und Pinſel auf die Holzſtöcke vor und Hieronymus Andree, der ſich an ſeiner Hand gebildet hatte, ſchnitt die Formen mit gleicher Genauigkeit nach [1]). Er war ja »unter den anderen Formſchneidern, auch in allen dem, das zum Werk gehört, der Geſchickteſte und Oberſte«. Das Rieſenblatt iſt nicht mit dem gewohnten Monogramme Dürers bezeichnet, ſondern es zeigt zur Rechten unten das lorbeergekrönte Wappen des gelehrten Erfinders Stabius, dann das eines Unbekannten, ſchräggetheilt, oben ein ſpringender Bock, unten ſechs Schrägbalken[2]); und daneben beſcheiden etwas kleiner das Wappen Dürers, die offene Thüre auf dem Berge. Die groſse Jahreszahl 1515 zu beiden Seiten unten bezeichnet ohne Zweifel die Zeit der Vollendung der Zeichnung. In demſelben Jahre kam auch Stabius wieder mit Aufträgen des Kaiſers nach Nürnberg. In dem Briefe, den er mitbrachte, befiehlt der Kaiſer zu Augsburg am 3. Mai dem Rathe, bei den Malern, welchen Stabius die Ausführung von Bildern übertragen habe und die derſelbe dem Rathe bezeichnen werde, darob und daran zu ſein, daſs ſie die Arbeit

1) Neudörffer, Nachrichten, 46. Vergl. Archiv f. zeichn. K. XII. 56. Neudörffer kannte Hieronymus perſönlich, nennt ihn aber irrthümlich Röſch.

2) Man rieth auf Dürers Freund Benedict Chelidonius, der die lateiniſche Ueberſetzung der Verſe beſorgte, 1518 zum Abte des Schottenkloſters in Wien ernannt wurde und 1521 daſelbſt ſtarb. Ob Hieronymus Emſer, genannt der Bock, weil er einen Bock im Wappen führte, ein gelehrter Freund Pirkheimers, geb. 1477 zu Ulm, hier in Frage kommen kann, vermag ich nicht zu entſcheiden

thunlichſt fördern[1]). Schon am 5. Januar 1514 hatte der Kaiſer von Rothenburg am Inn dem Rathe ſeinen Entſchluſs mitgetheilt, das zerſtörte Kaiſerfenſter bei St. Sebald erneuern zu laſſen; der Rath möge ihm zu dem Zwecke 200 Gulden leihen und dieſelben ſeinem Rathe, dem Propſte Melchior Pfinzing einhändigen. Diesmal that der Rath, wie ihm befohlen war. Das von Maximilian geſtiftete Fenſter hinter dem Hochaltar in der Sebalduskirche trägt unter ſeiner Widmung die Jahreszahl 1515[2]). Es bleibt fraglich, ob Dürer auch dazu die Entwürfe geliefert hat.

Die Anweſenheit des kaiſerlichen Hiſtoriographen Stabius in Nürnberg gab Dürer Gelegenheit, nun, nachdem die Ehrenpforte in der Zeichnung vollendet war, auch deſſen Fürſprache beim Kaiſer in Anſpruch zu nehmen. Es handelte ſich um ein Leibgeding, ein Jahresgehalt von 100 Gulden, das ihm früher ſchon mag verſprochen worden ſein. In dieſer Angelegenheit ſchrieb Dürer noch im ſelben Jahre einen Brief an den Nürnberger Staatsmann Chriſtoph Kreſs, der ſich am kaiſerlichen Hoflager befand[3]). Er bittet denſelben, von Stabius zu erfragen, ob er in ſeiner Sache etwas ausgerichtet hätte und wenn dies nicht der Fall wäre, möge er ſelbſt beim Kaiſer für ihn eintreten. Er möge geltend machen, »daſs er bisher der kaiſerlichen Majeſtät drei Jahre lang gedient und das Seinige dabei eingebüſst habe; und wenn er ſeinen Fleiſs nicht dargeſtreckt hätte, ſo wäre das zierliche Werk — ohne Zweifel die Ehrenpforte — zu keinem ſolchen Ende gekommen; er bitte daraufhin kaiſerliche Majeſtät, ihn dort mit den 100 Gulden zu belohnen« u. ſ. f. Die Fürſprache war vom beſten Erfolge begleitet. Noch von demſelben Jahre, vom 6. September 1515 datiert das kaiſerliche Privilegium für Dürer. Der Kaiſer ſagt darin, »daſs er angeſehen und in Betracht gezogen habe, die Kunſt, Geſchicklichkeit und Verſtändigkeit, wegen deren unſer und des Reiches lieber Getreuer, Albrecht Dürer vor uns gerühmt wird; desgleichen die angenehmen, getreuen und nützlichen Dienſte, die er uns und dem heiligen Reiche, auch unſerer eigenen Perſon in mannigfaltiger Weiſe oft und bereitwillig gethan hat, noch täglich thut und hinfort wohl thun mag und ſoll«. Er verleiht ihm daher ein Gehalt von 100 Gulden

1) Baader, Beiträge 36. Ob es ſich hierbei nicht bloſs um Holzſchnitte, ſondern auch um Gemälde handelte, wäre noch zu prüfen; iſt aber ganz unwahrſcheinlich.

2) v. Murr, Journal XV, 54; Baader, a. a. O.

3) Campe, Reliquien 55; Dürers Briefe, 39 mit Anmerkung. Daſs der Brief in das Jahr 1515 gehört, iſt mir ſeitdem unzweifelhaft geworden. Daſs er ſich auf Maximilian bezieht, bemerkte ſchon Ludw. Geiger in ſeiner ſehr gründlichen Recension meiner »Briefe Dürers«, Göttinger gelehrte Anzeigen 1873. Stück 25 S. 977.

Rheiniſch, das ihm ſein Leben lang alljährlich von der gewöhnlichen Stadtſteuer von Nürnberg in ſeinem Namen ausbezahlt werden ſoll. Und diesmal behielt das kaiſerliche Wort ſeine Geltung, obwohl Maximilian ſpäter ohne Rückſicht auf andere Verpflichtungen die ganze Nürnberger Stadtſteuer an den Kurfürſten Friedrich von Sachſen auf ſechs Jahre verpfändete. Der Kurfürſt, ein alter Gönner Dürers, ließs es dieſen nicht entgelten und billigte ausdrücklich deſſen Bezahlung [1]). Dürer ſelbſt beſtätigt 1520 in ſeinem Briefe an Spalatin, daſs er die 100 Gulden »denn auch jährlich bei Seiner kaiſerlichen Majeſtät Lebzeiten erhoben habe« [2]).

In jenem Briefe an Chriſtoph Kreſs beruft ſich Dürer ſchließlich auch darauf: »daſs er kaiſerlicher Majeſtät aufserhalb des Triumphs ſonſt viel mancherlei Viſierungen gemacht«. Da ſind zunächſt die öſterreichiſchen Heiligen, in einer Reihe neben einander ſtehend, herrliche Geſtalten in Holzſchnitt [3]). Im erſten, ſeltenen Drucke ſind deren bloſs fünf: Quirinus, Maximilian, Florian, Severin, Koloman und Leopold der Markgraf. Für die zweite Ausgabe von 1517 fügte Dürer noch auf einem beſonderen Holzſtocke zwei andere dazu: St. Poppo und Otto von Freiſing, den Geſchichtſchreiber aus dem Geſchlechte der Babenberger. Johannes Stabius begleitete ſie mit einem Gebete in Verſen: »Ad sanctos Austriae patronos« etc. Einen noch viel weitergehenden Auftrag in dieſer Richtung ertheilte Maximilian bekanntlich Hans Burgkmair in den 124 Darſtellungen von Heiligen aus ſeinem Geſchlechte [4]).

Zugleich benützte Stabius ſeinen Aufenthalt in Nürnberg und ſeinen Verkehr mit den Künſtlern zur Publication ſeiner aſtronomiſchen und geographiſchen Tafeln, die wohl mehr Verdienſt für ſich in Anſpruch nehmen, als ſeine gekünſtelten Verſe, und für die ſich der Kaiſer ſicher nicht minder intereſſierte. Er verband ſich zu dieſem Zwecke auch mit Dürer; doch ſind nur die größten und ſchwierigeren Holzſchnitte dieſer Art auf Dürers eigenhändige Vorzeichnung zurückzuführen. Es ſind vornehmlich zwei große Blätter, darſtellend die ſüdliche und die nördliche Halbkugel des Himmels mit den Sternbildern und eine noch größere Weltkarte, nämlich die perſpectiviſche An-

1) Dürers Briefe 165. M. M. Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten u. Gebräuche, 1835. II. 1. S. 24 ff. Baader, Jahrbücher f. K. I. 243.

2) Dürers Briefe 43, 27.

3) Bartſch 116, Heller 1880, Retberg 219.

4) Bartſch Nr. 82, der auch von den Holzſtöcken aus den Jahren 1515 und 1518 zu Wien 1799 eine neue Auflage veranſtaltete. Einzelne Blätter trugen Schäufelein und Springinklee bei. Von St. Koloman, (B. 106) einem Holzſchnitte, den Stabius zuerſt 1513 ebenfalls mit einem Gedichte publicierte, weiter unten im XVI. Capitel.

ſicht der öſtlichen Halbkugel der Erde mit dem alten Continent[1]). Sie wurden von Stabius mit Hülfe des Nürnberger Aſtronomen Konrad Heinfogel entworfen und dem Cardinal Erzbiſchof von Salzburg, Matthaeus Lang, gewidmet mit einem kaiſerlichen Privilegium von 1515. Dürer hat die Hemiſphären auf die Holzplatten gezeichnet nebſt den Köpfen und anderem Zierrath in den Ecken. Sein Wappen mit der offenen Thüre ſteht daher auf dem erſtgenannten Blatte neben dem der beiden Aſtronomen. Die Holzſtöcke der beiden Himmelskarten befinden ſich jetzt im Kupferſtichcabinet des königlichen Muſeums in Berlin, und zwar die nördliche Hemiſphäre ganz, von der ſüdlichen aber nur das runde Mittelſtück[2]). Die Stöcke zu der Erdkarte mit den Windeshäuptern am Rande, auf welcher zum erſtenmal eine perſpectiviſche Darſtellung des Erdballes von einer Meiſterhand gewagt iſt, befinden ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien; ſie ward mit anderen Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe von Stabius 1781 daſelbſt veröffentlicht[3]). Stabius war im Jahre 1522 plötzlich in Graz geſtorben. Sein xylographiſcher Nachlaſs kam ſpäter an das dortige Jeſuitencollegium und dann nach Wien. Von den übrigen Holzſtöcken aus demſelben möchte nur das eigene Wappen des Stabius mit dem Lorbeerkranze (B. 166) auf eine Zeichnung Dürers zurückgehen, nicht aber das andere mit der Umſchrift (B. 165); ferner das Wappen mit den drei Löwenköpfen (B. 169), das auch auf Tafel XI. jener Sammlung, auf dem »Culminatorium Fixarum« nebſt dem Wappen des Stabius erſcheint, alſo offenbar auch einem gelehrten Aſtronomen angehört. Es waren vermuthlich Bücherzeichen, und die Embleme oben in den Ecken der Blätter beziehen ſich wohl auf das von Celtes gegründete Gelehrtencollegium in Wien.

1) Bartſch 150, 152 und 151. Retberg 215, 216 und A. 66; Paſſavant 201. Daſs die Mappa mundi, welche aus zwei nebeneinander geſtellten Blättern beſteht, hieher gehört, iſt nicht zweifelhaft; ſie iſt daher in Dürers Werk aufzunehmen. Bloſs das erſte Blatt der Imagines coeli trägt auf einem Zettel die Unterſchrift: Joann. Stabius ordinauit. Conradus Heinfogel stellas posuit. Albertus Durer imaginibus circumscripsit.

2) Dieſes ward frühzeitig ſchon herausgeſchnitten und in einer anderen Einfaſſung mit Dürers Bildniſs und der Jahreszahl 1527 neu gedruckt, welche veränderte Auflage Bartſch Nr. 150 für eine andere Platte nahm als Nr. 152. Vergl. noch andere Druckverſchiedenheiten bei Retberg Nr. 215.

3) Sammlung verſchiedener alter Holzſchnitte, gröſstentheils nach A. Dürers Zeichnungen, wovon ſich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibl. befinden, Wien 1781. fol. Vergl. C. Ritter, Ueber Stabius Weltkarte: „So dürften wir denn den groſsen deutſchen Meiſter, der ſich zu ſeiner Zeit in den Studien aller Wiſſenſchaften und Künſte umſahe, auch zu unſeren erſten deutſchen Geographen und Landkartenzeichnern rechnen, deren Reigen er anführte mit Meiſterſchaft« etc. Monatsber. der Geſellſchaft f. Erdkunde in Berlin, N. F. V. 230 mit Abbild., u. Sotzmann ebendaſelbſt 232 ff.

Durer pflegte ſeinen gelehrten Freunden ſolche Bucherzeichen zu entwerfen. Sie kommen theils nur in Zeichnung, theils auch in Holz geſchnitten öfter vor und ſtellen entweder das verzierte Wappen des Betreffenden oder eine freie allegoriſche Compoſition dar. Im Berliner Muſeum befindet ſich die leicht colorierte Federzeichnung eines geflugelten Keſſels, auf Gänſefuſsen ſtehend, darüber ein wüthender Löwe aus einer Krone wachſend und eine Bandrolle mit der Inſchrift: FORTES · FORTVNA · IVVAT · vom Jahre 1513. Daſelbſt auch ein Glücksrad, an dem zwei Männer mit Axt und Hammer empor-, zwei andere mit Zange und Winkelmafs abwärts geſchwungen werden; oben in der Mitte ſitzt die Glücksgöttin mit Scepter und Krone; die vier Ecken werden von Weinreben ausgefüllt, ebenfalls eine colorierte Federzeichnung etwa um das Jahr 1515 entſtanden. Eine ſpätere Handſchrift auf der Rückſeite beſagt ausdrücklich: »Albrecht Durer hat dies in Melchior Pfinzing Buch gemohlt« [1]). Eine ähnliche Beſtimmung hatte auch die nahezu gleichzeitige Federzeichnung der Sammlung Gatteaux in Paris: der wilde Mann als Wappenhalter von Aehren und Weinranken umgeben [2]).

Von einem für Lazarus Spengler gezeichneten Bücherzeichen wird gleich weiter unten die Rede ſein. Einen fruhen Holzſchnitt fur Pirkheimers Bibliothek haben wir bereits kennen gelernt [3]). Hieher gehört auch der zierliche Holzſchnitt mit den Wappen der Ebner und Fürer [4]) und mit dem Wahlſpruch: Deus refugium meum. Durch die Unterſchrift: »Liber Hieronimi Ebner« iſt die Beſtimmung des Blattes gekennzeichnet. Es trägt nur die Jahreszahl 1516 und kein Monogramm, doch iſt kein Zweifel, dafs Dürer dem ihm befreundeten Rathsherrn eigenhändig die Zeichnung auf den Holzſtock gebracht habe. Das Gleiche gilt von dem Wappen des kaiſerlichen Baumeiſters Johann Tſcherte [5]), obwohl daſſelbe nur ein unächtes Monogramm Dürers trägt. Das Wappen zeigt einen Waldteufel mit zwei gekoppelten Hunden; es iſt ſomit ein redendes, da das Wort »tſchert« im Böhmiſchen Teufel oder Satyr bedeutet. Tſcherte war demnach von Herkunft ein Böhme. Er ſtand mit Dürer in freundlichem Verkehr und war ihm bei ſeinen geometriſchen Studien behilflich [6]).

1) Auf dem um das Rad geſchlungenen Bande die unverſtandene Schrift: HILF. DGTGHE . LVCK . BERAT . Beide Zeichnungen photolithogr. in A. Dürers Handzeichnungen von Gebr. Burchard, Nürnberg 1871ff.

2) Abb. bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866. S. 57.

3) Oben S. 208.

4) B. ap. 45; Heller 1940; Retberg A. 53.

5) B. 170; Heller 1948; Retberg 244.

6) Vergl. oben S. 118; Dürers Briefe 177, mit Anmerk. Eine analoge Zeichnung mit Inſchrift auf der k. k. Hofbibliothek in Wien läſst über die Zugehörigkeit des Wappens keinen Zweifel. J. Wuſſin, Archiv f. zeichn. K. X. 309.

Der vertrauliche Verkehr mit den Gelehrten des kaiſerlichen Hofes gab Dürers ausgeprägtem Forſchungstriebe fortwährend neue Nahrung. Der Reiz des Naturſtudiums ward durch neue, unerhörte Erſcheinungen nur noch erhöht. Dürer wäre nicht das rechte Kind ſeiner Zeit geweſen, wenn er nicht abſonderlichen Naturgegenſtänden eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet hätte. Frühzeitig ſchon hatte er die Mifsgeburt eines Schweines eines beſonderen Kupferſtiches werth gefunden (B. 95). Im Jahre 1512 zeichnete er eine menſchliche Mifsgeburt, die im Dorfe Ertingen zur Welt gekommen war und auf einem gemeinſamen Unterleibe zwei Oberkörper trug. Es iſt merkwürdig, wie geſchickt Dürer die ſeltſamen Zwillingsformen ſtehend von vorne und von rückwärts zur Anſchauung bringt, daſs ſie viel mehr drollig als widerlich erſcheinen. Die Federzeichnung, von Dürers Hand mit einem groſsen kalligraphiſchen Schnörkel eingefaſst und mit einer forgfältigen Erklärung [1]) verſehen, befindet ſich in der Univerſitäts-Galerie zu Oxford. Im folgenden Jahre 1513 hatte man dem Könige Emanuel dem Groſsen von Portugal ein Nashorn aus Indien gebracht, das erſte, welches ſeit den Römerzeiten lebendig nach Europa kam. Das Aufſehen, welches das ſeltſame Ungethüm erregte, veranlaſste irgend einen Landsmann, der ſich damals in Lissabon aufhielt, an Dürer oder an einen ſeiner gelehrten Freunde eine eben nicht ganz genaue Abbildung desſelben einzuſenden, und Dürer beeilte ſich dieſelbe alsbald in einem groſsen Holzſchnitte zu veröffentlichen, ſammt dem wunderlichen Berichte des Augenzeugen (B. 136; Heller 1904). Die Federzeichnung, welche Dürern vorlag, befindet ſich noch im Britiſchen Muſeum; ſie zeigt das Thier im Gegenſinne zum Holzſchnitte links hingewandt und trägt noch die Nachricht des Berichterſtatters [2]). Welcher Beliebtheit ſich dieſes Bild des Rhinoceros erfreute, zeigt die Reihe der Auflagen, welche Dürers Holzſchnitt von 1515 erfuhr. Die Doppeldrucke in Clairobscur ſtammen aber nicht mehr von Dürers Hand. Der Tonstock wurde, wie auch bei einigen anderen Holzſchnitten von Dürer, erſt ſpäter in den Niederlanden hinzugefugt. Bis

---

1) »Item do man zalt nach Criſt geburt 1512 jor, do iſt ein ſolch frucht im Peyrlant geporn worden, wy oben im gemell angezeigt iſt, in der herren von Werdenberg land in ein dorff Ertingen genannt zw negſt pey Reidlingen awff dem zwentzigſten dag des hewmond und ſy wurden getawft das eine hawbt Elſpett, das ander Margrett«.

2) »Im 1513 Jor acht May hat man unſerem Künig von Portugall gen Liſabona pracht ein ſolch lebendig tir aus India, das nent man Rhinocerate, das hab ich dir von wunders wegen müſen abkunterfeit ſchicken« u. ſ. f. Zum Schluſs: »Dann er iſt woll gewapent und ſehr freidig und behent. Dz tir würd Rhinocero in greco et latino (genannt), indico vero Gomda«.

auf die neueſte Zeit lag Durers Holzſchnitt allen Abbildungen vom Nashorn zu Grunde.

Wenn ſolche mehr gelehrte Publicationen auch nicht im ausdrücklichen Auftrage des Kaiſers erfolgten, ſo verfehlten ſie doch gewiſs nicht, ſich bei demſelben beſonderen Beifalles zu erfreuen. Manches davon mag auch im Hinblick auf die erhoffte kaiſerliche Belohnung vom Meiſter geleiſtet worden ſein. Zu einem Auftrage des Kaiſers ſelbſt gehören aber wohl die Skizzen von reichen, maleriſchen Hoftrachten in der Albertina, theils in Aquarell, theils blofs in Federzeichnung ausgeführt. Ein Mann in weitem, ſchwarzen, goldverbrämten Sammetmantel linkshin ſchreitend von 1517 [1]) und ein anderer in einem ähnlichen, nur noch faltenreicheren, ganz abſonderlich geſchnittenen Gewande von grauer Farbe mit breiten rothgoldenen Borden. Dieſer erſcheint auf dem einen Blatte in pathetiſcher Stellung von vorne und von der Seite dargeſtellt, auf einem anderen noch von rückwärts geſehen mit der Jahreszahl 1515. Die Bezeichnungen ſind zwar nicht gleichzeitig, dürften aber kaum irre leiten. Es ſind offenbar Studien von höfiſchen Prunkgewändern, die etwa burgundiſcher Herkunft waren.

Vor allem aber gehören hierher die berühmten Randzeichnungen zu dem Gebetbuche des Kaiſers Maximilian in der königlichen Bibliothek zu München [2]). Den lateiniſchen Text dieſes Gebetbuches hatte der Kaiſer eigens für ſeine Perſon entweder ſelbſt abgefaſst oder doch abfaſſen laſſen. Johann Schönsperger in Augsburg beſorgte die Herſtellung der prächtigen groſsen Lettern und den Druck auf Pergament mit rothen Capitelüberſchriften und Initialen. Ein zweites, und zwar vollſtändiges Exemplar des Buches befindet ſich auf der kaiſerlichen Hofbibliothek zu Wien. Es iſt von vortrefflicher Erhaltung, ein Meiſterſtuck der Typographie, und ſtammt aus der Fugger'ſchen Bibliothek, mit welcher es nach Wien kam [3]). Der Druck ward am 30. December 1514 vollendet. Aufserdem iſt nur noch ein drittes Exemplar

1) Facſimile in Farbenholzſchnitt: Trachtenbilder von A. D. aus der Albertina von F. W. Bader in Wien. Feſtpublication des k. k. öſterr. Muſeums. 1871. Zeitſchrift f. bild. K. VI, 313.

2) Lithographiert von N. Strixner 1808 und ſeitdem wiederholt publiciert, zuletzt von F. X. Stöger bei G. Franz, München 1850 mit eingedrucktem Originaltext. Vergl. darüber Goethe in der Jenaiſchen Liter. Zeitung 1808 und die geiſtreiche Beſprechung von W. Lübke, Deutſches Kunſtblatt 1850 S. 208—271.

3) Der Einband zeigt noch die Chiffre: E. F. mit der Jahreszahl MDLXVII. Die Adreſſe am Schluſſe des Textes lautet: »Joannes Schönsperger, Civis Auguſtanus imprimebat. Anno Salutis M D XIIII. III. Kalendas Januarii«.

bekannt, das aus der Sammlung Joſch in Linz in die Bibliothek des Britiſchen Muſeums übergieng[1]).

Das für den Kaiſer beſtimmte Münchener Exemplar iſt gegenwärtig ſehr unvollſtändig und zeigt an Stelle der roth gedruckten, kleine in Deckfarbe gemalte Initialen. Es war Dürer überantwortet worden; er ſollte die breiten Pergamenträndер um den Text mit Federzeichnung ausfüllen. Es iſt der Ausbund des launigſten Humors, was Dürer hier über 45 Blätter des frommen Buches ergoſſen hat; abwechſelnd in rother, grüner, violetter Dinte. Ernſt und Scherz, Heiliges und Profanes wechſeln kunterbunt ab, leicht fortgeſponnen durch ein, mit wundervoller Freiheit der Hand hingeworfenes Ornament, das in ſeiner Originalität und Mannigfaltigkeit willkührlich erſcheinen könnte, wenn es nicht ſtets von Neuem auch neue Harmonie anklingen lieſse. Schon Sandrart[2]) ſagt von dieſen Zeichnungen, ſie ſeien »von Dürer mit der Feder über die Maſsen vernünftig ſchraffieret und geiſtreich gebildet, daſs ſolche für eine der gröſsten Zierden ſeiner Hand gehalten werden«. Das ſprieſst und ſchwirrt durcheinander in endloſer Heiterkeit; Geäſte und Blattwerk haben überall ihr organiſches Wachsthum, verzweigen ſich in leicht geſchwungene Linien, die wieder plötzlich in ſymmetriſch verſchlungene Schnörkel und phantaſtiſche Fratzen zuſammenrinnen. Dazwiſchen ſingen die Vöglein, klettern Affen, kriechen die Schnecken, ſummen die Mücken und hängen an Schnüren Wappenſchilde und Wildpret und Trommeln, Flöten und Geigen. Es iſt der letzte geniale Ausklang des uralten, nordiſchen und altgermaniſchen Ornamentierungsprincipes, das auf den älteſten deutſchen Gräberfunden und in den Bandverſchlingungen der iriſchen Miniaturen ſich geltend macht. Nur iſt der moderne Naturſinn bereits durchgedrungen; der heimiſche Baumwuchs mit Blattwerk von Reben, Diſteln, Roſen und Eichen bildet das Gerüſte; die unholden Lindwürmer und Fabelthiere müſſen mehr und mehr den heiteren Thierbildern aus der Wirklichkeit Platz machen. Nur ausnahmsweiſe treten auch Säulen oder antike Zierglieder dazwiſchen.

Für Dürer und für die deutſche Kunſt ſind die Randverzierungen im Gebetbuche des Kaiſers genau ſo charakteriſtiſch, wie die gleichzeitig erfundenen Ornamente der Loggien im päbſtlichen Palaſte für Raphael und für die Italiener. Darum ſind auch Dürers Zeichnungen kein bloſses Spiel der Phantaſie mit bedeutungsloſen Formen. In ihnen liegt vielmehr auch ein reicher gedanklicher Inhalt; ſie ſtehen

1) Beſchreibung bei Heller, Dürers Werke 55.

2) Teutſche Akademie II, 224.

mit dem Texte, den ſie begleiten, fortwährend in ſinnigen Beziehungen und verhalten ſich zu demſelben theils als Illuſtration, theils als vieldeutige Anſpielung, theils auch wohl als kecke Parodie. Neben den Gebeten an die Heiligen Barbara, Sebaſtian, Georg u. a. m. ſtehen deren Figuren. Neben der Betrachtung über die eigene Gebrechlichkeit ſchreitet der Arzt und blickt prüfend durch die Urinflaſche. Das Gebet zum Troſte in der Todesſtunde begleitet die Darſtellung des Todes, wie er einem Ritter erſcheint, der entſetzt an den Schwertgriff faſst, in den Lüften darüber der Falke, auf den Reiher ſtoſsend. »Pro benefactoribus interpellatio« zeigt den reichen Bürger, der dem heiſchenden Bettler ein Almoſen reicht. An der Spitze des Pſalters kniet in hergebrachter Weiſe König David die Harfe ſpielend; ein Storch wendet wie aufmerkſam zuhörend den Kopf nach ihm empor. Unter dem Pſalme »Contra potentes« ſieht man, auf einer Art von Triumphwagen ſitzend, einen Kaiſer mit Scepter und Krone — nur mit einem Halbmonde ſtatt des Kreuzes auf dem Reichsapfel — den fahrenden Thronſtuhl zieht ein Bock und dieſen wieder lenkt ein, das Steckenpferd reitender Amor am Barte; zur Linken erſcheint der Erzengel Michael den Drachen beſiegend, darüber der ſegnende Heiland. Kampfſcenen zwiſchen Rittern und Landsknechten erläutern die Gebete in Kriegsgefahr. Wo von der Verſuchung die Rede iſt, da ſpielt Freund Reinecke auf der Flöte dem Hühnervolk auf, das begierig herbeiflattert [1]). Wo es heiſst, daſs der Erdkreis des Herren iſt und alle, welche denſelben bewohnen, da ſteht ein martialiſcher Kalikute auf einem umgekehrten Löffel. Das unerſchrockene Gottvertrauen in allen irdiſchen Stürmen bewährt ein Biedermann, der ein groſses Buch auf den Knien, ſanft entſchlummert iſt. Zum »Cantate domino canticum novum« ſpielt aus Leibeskräften eine Gruppe von Dorfmuſikanten auf; und das Loblied auf die heilige Jungfrau Maria, die im Aehrenkleide betend daſteht, ſingt gleich einem Ständchen unten ein Engelsknabe zur Laute, den Fuſs zierlich auf eine kriechende Schnecke geſetzt [2]). Unter dem »Te deum laudamus« reitet das bekleitete Chriſtkind ſegnend auf einem Eſelein, dem ein Engelchen ſein Gewand auf den Weg breitet. Das »Jubilate« endlich tanzen zwei derbe Bauernpaare beim Klange der Schalmei und beim Krähen des Hahnes.

Das Monogramm mit der Jahreszahl 1515 auf allen dieſen Blättern iſt zwar falſch und ſpäter erſt von fremder Hand bald an dieſer bald an jener Stelle angebracht. Doch iſt darum an der richtigen Ueber-

1) Vergl. unſere Initiale N an der Spitze des VII. Capitels.

2) Vergl. unſere Initiale A am Anfange des folgenden Capitels.

lieferung des Jahres 1515 nicht zu zweifeln. Die Vollendung des Druckes am Schluſſe des Vorjahres und die oben angezogenen Briefſtellen ſprechen dafür. Ein weiteres Zeugnis bietet noch das Buchzeichen, welches Dürer zu derſelben Zeit ſeinem Freunde Lazarus Spengler gezeichnet hat. Deſſen mit Deckfarben coloriertes Wappen ſteht auf einem Schädel und wird von einem ſitzenden, die Panflöte blaſenden Satyr gehalten; auf der anderen Seite rechts ſteht eine Nymphe, die eine Stangenwage und einen Becher hält. Die Figuren, die Einrahmung und einige Thierbilder oben ſind mit violetter Dinte auf Pergament ganz genau in der Weiſe jener Randzeichnungen ausgeführt. In der Mitte unten ſteht ohne das Monogramm die Jahreszahl 1515, ächt und mit derſelben Feder geſchrieben [1]).

Zwei Blätter in der Eſterhazy-Sammlung, jetzt im Peſter Nationalmuſeum, ſind noch angefüllt mit eine Menge bunter, ſchalkhafter Einfälle in Federzeichnung, die offenbar zur Fortſetzung der Randzeichnungen hätten dienen ſollen. Die leichte Federſkizze der ſchlafenden Frau auf einer Zeichnung des Dresdener Cabinets hatte bereits Verwendung gefunden. Vermuthlich drängte aber ein Auftrag des Kaiſers den anderen ſo, daſs das Gebetbuch liegen blieb. Anfangs ſcheint Dürer noch die Abſicht gehabt zu haben, die weitere Verzierung desſelben wenigſtens durch die Hände von Schülern und Gehilfen fortſetzen zu laſſen. Einer derſelben hat dann auch noch die Randzeichnungen von acht Blättern im Sinne Dürers hinzugefügt, aber freilich ohne deſſen Geiſt und Geſchick und ohne Beziehungen auf den Text. Es ſind meiſt Hirſche, Rehe, Elennthiere und andere jagdbare Thiere in Landſchaften, was da noch in braun-rother Dinte an den Rand gezeichnet iſt; auf Bäumen eine Storch- und eine Affenfamilie; dann eine Krönung der Jungfrau in der Glorie, darunter ſeltſam gedacht die vier Kirchenväter in einem breiten Wagen, von den vier Symbolen der Evangeliſten gezogen; Hexen auf dem Bocke fahrend; ein Schmerzensmann; dazwiſchen ſchwerfälliges Laubornament und ſchlieſslich eine duftige Landſchaft ohne Staffage in zweierlei Dinte gezeichnet. Daſs eine ſpätere Hand den Drachen Lucas Cranachs nebſt der Zahl 1515 in dieſe acht Randzeichnungen hineingefälſcht hat, darf uns nicht darüber täuſchen, daſs wir es hier mit einem Nürnberger Meiſter aus der Schule Dürers zu thun haben [2]). Schwieriger iſt zu entſchei-

1) Das Blättchen, jetzt ſtark verblaſst in der Albertina, befand ſich bei Quandt. Es zeigt auf der Rückſeite noch die Spuren der Einklebung in einen Bücherdeckel. Vergl. darüber Zahn, Archiv f. zeichn. K. X, 286 ff. mit einem Stiche, der aber von Genauigkeit weit entfernt iſt.

2) Lithographiſche Publication: Des älteren Lucas Cranach Handzeichnungen; Ein Nachtrag etc. München 1818.

den, welcher der betreffenden Maler zu nennen fei. Ich bin aber überzeugt, es fei niemand anderes als Hans Springinklee, von welchem Neudörffer berichtet, dafs er bei Dürer im Hauſe gewohnt habe.

Springinklee arbeitete auch an der Illuſtration des Weiſskuning und an Burgkmairs Folge von Heiligen aus dem kaiſerlichen Hauſe mit, und vermuthlich unter Dürers Aufſicht auch noch bei den anderen Unternehmungen Maximilians. Leicht konnte ſich daher Dürer zu dem Verſuche veranlafst finden, ihm die Fortſetzung der Randzeichnungen in deſſen Gebetbuche anzuvertrauen. Keiner auch folgte den Spuren des Meiſters ſo getreulich nach wie Springinklee. Er zehrt ganz unbefangen von Dürers Motiven ſowohl in der Ornamentik wie in den Figuren. Dies lehrt die Durchſicht ſeines Hauptwerkes in Holzſchnitt, der zierlichen Illuſtration zu dem »Hortulus animae«, der im Verlage Johann Koburgers 1516 zuerſt gedruckt, ſchon in den folgenden Jahren zwei neue Auflagen erlebte. Springinklee iſt nur immer kleiner in den Formen, ſchwächlicher in den Figuren als Dürer; ſeine Draperien ſind etwas verworren, zu ſchwer auf den Boden fallend; die Ornamentik iſt bei allem Reichthume einförmiger. Auch ſonſt noch erſcheint Springinklee damals neben Dürer thätig. Ganz im Anſchluſſe an ſeine Randzeichnungen im kaiſerlichen Gebetbuche entwarf Dürer die Compoſition zu dem feinen Holzſchnitte: Chriſtus am Kreuze zwiſchen Maria und Johannes, mit den vier Engeln in der reichen Umrahmung und mit der Jahreszahl 1516[1]). Das Blatt zierte zuerſt das Eichſtädter Miſſale, gedruckt zu Nürnberg von Hieronymus Hölzel 1517, ſodann das alte Teſtament Luthers bei Friedrich Peypus 1524, zugleich mit dem grofsen Holzſchnitte von Springinklee, darſtellend die Erſchaffung Adams. Dieſem gehört zuverſichtlich auch der heilige Wilibald, ein Holzſchnitt im Eichſtädter Miſſale an, den man auch Dürer zugeſchrieben hat[2]). Aufserdem ſind von Springinklee nur noch einige Holzſchnitte bekannt, darunter eine Apoſtelfolge von 1520 bis 1521[3]). Springinklee hat aber auch gemalt und es mag ſchwer halten ſeine Malereien oder Zeichnungen von den ſchwächeren Arbeiten Dürers zu unterſcheiden.

Je mehr Dürer durch die Aufträge des Kaiſers in Anſpruch genommen und vorwiegend auf die Pflege des Holzſchnittes hingewieſen war, deſto mehr vernachläſſigte er ſeine Maltechnik. In die Jahre 1513 bis 1520 fallen denn die ſchwächſten Producte ſeines Pinſels, und es

1) Bartſch 56, Heller 1633. Kunſtblatt von 1845. S. 227.

2) Paſſavant 189; Heller 2032; Retberg A. 64.

3) Bartſch 52 ff. Sie kommen vor in dem Büchlein: »Die zwölf Artikel des chriſtlichen Glaubens 1539 gedr. zu Nürnberg bei Leonhart Milchtaler.

iſt ganz begreiflich, daſs man im Hinblicke auf die vorangegangenen Meiſterwerke ſtets geneigt war, die Aechtheit der wenigen Gemälde, welche in dieſen Zeitraum fallen, zu bezweifeln. Die beſten darunter ſind noch die Lucretia von 1518 und das Bildniſs Michel Wolgemuts von 1516; und dies erklärt ſich daraus, daſs die Vorarbeiten zu beiden bereits in die frühere Periode fallen [1]). Daran ſchlieſst ſich das Bruſtbild eines Mannes in mittleren Jahren, ohne Bart mit blonden über die Ohren herabhängenden ſchlichten Haaren, ein wenig linkshin gewandt, energiſch, beinahe ſtarr geradehin blickend — etwas vorſtehendes Kinn, breiter Mund, eine einfache ſchwarze Kappe, anliegendes ſchwarzes Gewand — wie es ſcheint, ein Geiſtlicher. Auf dem tiefgrünen Hintergrunde lichtgelb das ächte Monogramm mit 1516. Das Fleiſch iſt bräunlich, mit grauen Schatten und aufgeſetzten Lichtern modelliert, die Haare bloſs durch einige feine Linien belebt; keine Spur vom alten Farbenglanze! Das Bildniſs, faſt lebensgroſs, befindet ſich in der Galerie des Grafen Czernin in Wien.

Eine Madonna mit dem nackten Kinde von 1518 in der Galerie des Marchese Gino Capponi in Florenz iſt leider ſo ſtark übermalt, daſs ſich das Bild faſt der Beurtheilung entzieht. Maria, Büſte faſt lebensgroſs, im rothen Hauskleide und mit aufgelöſtem Haar blickt lächelnd auf das Kind herab, das offenen Mundes die Achſeln zuſammenzieht, als ob es fröre. Von Händen erſcheint bloſs die linke des Kindes mit einer jetzt braunen Frucht. Unter der abgefallenen Farbe an Hals und Achſel des Kindes ſieht man noch Dürers Vorzeichnung und unter dem lockigen Haare der Madonna die Spur des alten Goldblond. Nur die gefällige Haltung und der ſtill glückliche Ausdruck der Mutter ſind noch erhalten. Der Grund iſt ſchwarz, darauf in Gelb die ächte Bezeichnung. Die wenig ſorgfältige Maltechnik Dürers in jenen Jahren beeinträchtigte eben nicht bloſs das urſprüngliche Ausſehen der betreffenden Bilder, ſondern namentlich auch deren Dauerhaftigkeit. So läſst ſich jetzt nicht mehr beſtimmen, ob von einem Gemälde, das Dürer ohne Zweifel im folgenden Jahre ausgeführt hat, das Original noch exiſtiert oder nicht. Es war ein Selbdritt oder die Mutter Anna mit Maria und dem Chriſtkinde, halbe Figuren

1) Vergl. oben S. 311 und S. 70. Ich kann hier nicht verſchweigen, daſs auf dem Porträte Wolgemuts in München an der Jahreszahl 1516 deutlich zu ſehen iſt, daſs an Stelle der zweiten 1 urſprünglich eine 0 geſtanden habe. Dies iſt um ſo auffallender, als die Zeichnung zu dem Bilde in der Albertina auf jenem Venetianiſchen Papiere ausgeführt iſt, deſſen ſich Dürer im Jahre 1506 bediente. Damals aber war er in Venedig! Es fehlen mir bisher genügende Anhaltspunkte zur Löſung dieſer Widerſprüche.

in Lebensgröſse, bezeichnet mit 1519. Die heilige Anna ganz in ein weiſses Gewand gehüllt, ſo daſs bloſs die Naſe und die etwas ſtarr blickenden Augen ſichtbar ſind, hält ſtehend das ſchlafende Kind, das von Maria mit niedergeſchlagenen Augen angebetet wird. Es giebt von dem Gemälde noch mehrere Exemplare. Eines derſelben, das zu Anfang der fünfziger Jahre aus der königlichen Galerie von Schleisheim ausgeſchoſſen und von dem Käufer Entres in München nachmals in die Fremde weiter verkauft wurde, machte ſeiner Zeit viel von ſich reden [1]). Ob daſſelbe identiſch war mit dem Exemplare des Praun'ſchen Cabinetes in Nürnberg, das von Preſtel geſtochen wurde, wiſſen wir nicht. Daſs Kenner wie Waagen und Mündler ſich gegen die Aechtheit des vormals Schleisheimer Bildes ausſprachen, erledigt die Frage darum noch nicht, weil man bisher den Verfall von Dürers Malweiſe in dieſer Periode noch nicht beachtet hat und daher geneigt iſt, alle in dieſelbe fallenden, freilich unerfreulichen Gemälde des Meiſters anzuzweifeln. Waagen hielt das Bild nach einer älteren Aufſchreibung in ſeinem Nachlaſſe früher unbefangen für ächt und die Bemerkung, es ſei »in der Art wie die Lucretia coloriert«, unterſtützt gar ſehr dieſe Meinung; eine ſpätere Randbemerkung erklärt es dagegen als eine Fiſcher'ſche Copie. Im Berliner Muſeum befindet ſich eine alte Durchreibung nach dem vermuthlichen Original. Die Albertina beſitzt ein Studium zu dem Kopfe der heiligen Anna in kleinerem Maſsſtabe, fein getuſcht mit geſchwärztem Grunde und mit der guten Bezeichnung von 1519 auf einem kleinen, an der Ecke aufgeklebten Stückchen Papier.

Ebenſo ungünſtig wie die gemalten Madonnen aus jenen Jahren, erſcheinen auch die in Kupfer geſtochenen. Die anmuthigſte darunter, Maria von zwei Engeln gekrönt von 1518 (B. 39), iſt noch nach älteren Vorſtudien gemacht, wenigſtens ſtammt die ſchöne Pinſelzeichnung zur Drapierung ihrer Knie in der Albertina bereits aus dem Jahre 1508; ſie iſt auf grünem Grunde mit derſelben Sorgfalt ausgeführt, wie die gleichzeitigen Studien zum Himmelfahrtbilde. Dagegen erſcheint die Madonna von einem Engel gekrönt von 1520 (B. 37) ſteif und wenig beſeelt. Die gröſsere ſäugende Maria von 1519 (B. 36) und die ähnlich behandelte Madonna mit dem Wickelkinde (B. 38) aus dem folgenden Jahre ſind ohne beſonderen Reiz und ohne Würde, ganz ohne

1) Vergl. die Polemik über die Aechtheit des Bildes zwiſchen Waagen, der gegen, und Ernſt Förſter, der für dieſelbe eintrat, im Deutſchen Kunſtblatt von 1854. S. 203, 251 und 436 ff. Auch Otto Mündler hielt das Entres'ſche Bild nach mündlicher Mittheilung nur für eine ſchlechte Copie.

Wahl aus dem bürgerlichen Leben gegriffen und nur durch den ſanften grauen Ton des Stiches ausgezeichnet. Duftiger erſcheint der Eremit St. Antonius von 1519 (B. 58), der in heiligem Frieden vor den Mauern von Nürnberg ſitzt [1]). An Tiefſinn der Erfindung, an Zartheit der Ausführung und Stimmung ſchlieſst ſich das kleine Blatt den beſten Kupferſtichen der vorausgegangenen Jahre an. Dürer hat desgleichen nicht wieder gemacht. Die treue, auf ſich beſchränkte Wahrhaftigkeit, die dieſen Darſtellungen zu Grunde liegt, muſste vollends bei einem Genrebildchen zur Geltung kommen, wie die Marktbauern von 1519 (B. 89). Der Bauer und die Bäuerin, die ihre Eier und Hühner ausbieten, ſind köſtliche Typen der ländlichen Einfalt und des derben Humors, die in der deutſch-niederländiſchen Malerei noch eine ſo groſse Rolle ſpielen ſollten.

Der ungünſtige Eindruck der gemalten und geſtochenen Marienbilder Dürers aus jenen Jahren beruht nicht auf Stumpfheit des Gefühles, wohl aber in einer gewiſſen Haſt und Ungeduld, welche ihm das Studium und das Verweilen bei einer minutiöſen Technik verleidete. Durch das anhaltende Zeichnen für den Holzſchnitt war er eines breiteren Vortrages, eines raſchen Weitereilens gewöhnt. Die zarteren Stimmungen einer Erfindung verflüchtigten bei einer langwierigen Ausführung. Daſs dieſelben im erſten Entwurfe mächtig walteten, zeigen verſchiedene Zeichnungen von Madonnen aus jener Zeit, wie z. B. die groſse Federzeichnung einer in der Landſchaft ſitzenden Maria mit einem Geige ſpielenden und ſingenden Engel zu ihren Füſsen von 1519 in Windſor Caſtle. Ja die reizvollſte Compoſition dieſer Art unter Dürers Holzſchnitten fällt gerade in das Jahr 1518. Es iſt die Maria, von vielen Engeln verehrt (B. 101). Das Chriſtuskind auf einem Kiſſen ſtehend, den Arm um den Hals der Mutter geſchlungen, erfreut ſich an dem neckiſchen Treiben der Kinderengel zu ihren Füſsen; groſse Engel in faltigen Gewändern bringen ihm ſchüchtern Trauben dar oder muſicieren; zwei halten oben ſchwebend eine groſse Krone und über ihnen noch erſcheinen Seraphim. Die reiche, anmuthige Compoſition zeigt, welchen Aufſchwung des Gemüthes Dürer noch immer der duftigſten Schilderung zu widmen vermochte. Der Holzſchnitt war eben damals ſein Element; die Zeichnung dafür war ihm durch die umfaſſenden Aufträge des Kaiſers zum geläufigſten Ausdrucksmittel ſeiner künſtleriſchen Gedanken geworden.

Vor allem lag ja Dürer, ſowie dem Kaiſer ſelbſt an dem Gelingen des Triumphes, jenes groſsen Holzſchnittwerkes, das Maximilian zu ſeinem

1) Ueber das nahezu 20 Jahre frühere | Studium des Hintergrundes ſiehe oben S. 213.

Ruhme veröffentlichen wollte, und von welchem die von Dürer gezeichnete Ehrenpforte nur die eine Hälfte darſtellt. Den andern Theil bildet der Kaiſerliche Triumphzug oder wie derſelbe uneigentlich nach dem Mittelpunkte und Hauptgegenſtande der Folge auch wohl genannt ward: des Kaiſers Triumphwagen. Die erſte Idee davon mag von dem ja auch in Kupfer geſtochenen Triumphzuge Caeſars von Mantegna entlehnt ſein. Der Entwurf des Triumphzuges war nicht Dürer allein, ſondern abtheilungsweiſe zugleich verſchiedenen anderen Meiſtern aufgetragen, insbeſondere Hans Burgkmair, dem allein 66 von den vollendeten Holzſchnitten angehören [1]). Schon im Jahre 1512 ließs der Kaiſer durch ſeinen Secretär Marx Treytz-Saurwein das eingehende Programm für den ganzen Zug niederſchreiben. In einem Schreiben an die Regierung zu Innsbruck vom 30. September 1513 verlangt Maximilian, daſs ihm »das Buch, der k. Majeſtät Triumphwagen« ſobald es von Treytz-Saurwein eingeſendet würde, auf der Poſt nach Oudenarde nachgeſchickt werde. Daſſelbe war aber bereits am 4. Juli von ſeinem Geheimſchreiber an die Regierung gelangt und der Poſt übergeben worden [2]). Es war zweifelsohne der ſchriftliche Entwurf zum Triumphzuge, an dem dann der Kaiſer noch eigenhändig beſſerte [3]). Darnach ließs der Kaiſer zunächſt Alles in Miniaturmalerei auf groſsen Pergamentblättern ausführen. Ein vollſtändiges Exemplar des coloſſalen Prachtwerkes befindet ſich, noch ganz wohl erhalten auf der kaiſerlichen Hofbibliothek in Wien [4]). Ein zweites, ſehr ähnliches, doch unvollſtändiges und ſchadhaftes Exemplar gelangte durch Kauf jüngſt aus dem Stifte St. Florian in Oberöſterreich ebendahin. Dieſe Pergamentmalereien ſtammen nicht von der Hand hervorragender Künſtler, ſondern aus der Werkſtatt ſogenannter Illuminiſten oder Briefmaler. In der Zeichnung ſind ſie ungleich und ziemlich mangelhaft; in der Wirkung mehr auf Farbenglanz und auf Sorgfalt im Kleinen berechnet. Möglich, daſs einzelne leichte Skizzen von guten Meiſtern zu Grunde gelegen haben, von denen die Illuminiſten aber ſtark abwichen. So läſst ſich das Verhältniſs wenigſtens an dem eigentlichen Mittelpunkte des Triumphzuges beobachten.

Von dieſem heiſst es in jener Vorſchrift von 1512:

1) Vergl. das Nähere in meiner Abhandlung: Dürers Triumphwagen und ſein Antheil am Triumphzuge Kaiſer Maximilians I. Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien, XIII. 135 ff.

2) D. Schönherr, Ueber Marx Treytz-Saurwein, Archiv für öſterr. Geſchichte XLVIII, 368.

3) Veröffentlicht 1780 v. Murr, Journal IX; und in der Ausgabe des Triumphzuges von Bartſch 1796.

4) Vergl. Bartſch, Peintre-Graveur VII. 230.

»Kaiſers Triumfwagen.

Item darnach ſoll des Kaiſers Triumphwagen geführt werden, der ſoll auf das Köſtlichſte gemacht ſein. Und auf demſelben Triumphwagen ſoll der Kaiſer in ſeinem kaiſerlichen Kleid und Majeſtät ſitzen; es ſollen auch bei ihm nach Ordnung auf dem Triumphwagen ſein: Sein erſtes Gemahl, auch König Philipp und ſein Gemahl und Frau Margareth und König Philipps Kinder, und Herzog Karl ſoll eine Krone aufhaben. Und der Triumphzug ſoll mit Roſſen, wohl geziert, geführt werden, wie einem kaiſerlichen Triumphwagen zugehört«.

Die erſte leichte Skizze nach dieſer Beſchreibung entwarf Dürer mit der Feder. Sie befindet ſich gegenwärtig in der Albertina. Obwohl die Jahreszahl an dem Wagen ausgekratzt iſt, fällt die Entſtehung der Zeichnung ohne Zweifel in die Jahre 1514—1515. An der Seite des Kaiſers ſitzt Maria von Burgund, die unvergeſsliche Gefährtin ſeiner Jugend — neben welcher ſeine zweite Gemahlin Blanca Maria von Mailand regelmäſsig ignoriert wird — vor ihm König Philipp der Schöne zwiſchen Schweſter und Gattin, vor dieſem ſeine Söhne, die Erzherzoge und nachmaligen Kaiſer Karl und Ferdinand und ganz vorne deren vier Schweſtern. Von dem galoppierenden Geſpanne ſieht man noch zwei paar Pferde mit bekränzten Reitern. Die ein wenig verkleinerte Abbildung der Zeichnung in Holzſchnitt folgt aus typographiſchen Gründen auf Seite 392 und 393.

Nur ganz im Allgemeinen folgt dieſem flüchtigen Entwurfe Dürers die Miniatur. Dort ſtrotzt der Kaiſerwagen von Gold und Edelſteinen; Maximilian ſitzt allein unter dem reichen Thronhimmel und vor ihm ſitzen auf einer hinzugefügten Bank ſeine Gemalin und ſeine Tochter Margarethe; Erzherzog Karl trägt dort auch richtig eine Krone ſtatt des Herzogshutes. Als es nun galt den ganzen Triumphzug als Gegenſtück zur Ehrenpforte, in Holzſchnitt zu überſetzen, kam die Sache wieder an Dürer; und zwar diente ihm diesmal Wilibald Pirkheimer als gelehrter Rathgeber. Ein Briefwechſel zwiſchen dem Kaiſer und Pirkheimer aus dem Jahre 1518 giebt uns über die weitere Ausſchmückung des Kaiſerlichen Triumphwagens genauen Aufſchluſs[1]). Am 5. Februar jenes Jahres beſtätigt Maximilian zu Augsburg Pirkheimer den Empfang »der Laurea, zu unſerem Triumphe gehörig«, die ihm dieſer in den letztverfloſſenen Tagen zugeſchickt hatte; er iſt darob nicht wenig erfreut, weil dadurch »bemelter unſer Triumph gröſslichen geziert wird«. Was unter dieſer Laurea zu verſtehen ſei,

1) Abgedruckt: Pirkheimeri Opera, ed. Goldaſt, Norimb. 1610 S. 172 und Pirkheimers Tugendbüchlein von Hans Imhoff, Nürnb. 1606; S. 162; deutſch S. 169 und 240. Vergl. Thauſing, die »Laurea« zum Triumphzuge Kaiſer Maximilians I., Jahrbücher für Kunſtwiſſ. II, 175, und 181: Die beiden Briefe Maximilians I. an Pirkheimer nach den Originalen neu mitgetheilt.

die der Kaiſer nochmals als Pirkheimers »neue Erfindung und Zierung unſeres fürgenommenen Werks« dankbar anerkennt, lehrt uns eine groſse Federzeichnung von Hans von Kulmbach auf dem königlichen Kupferſtichcabinet in Berlin. Sie führt die Ueberſchrift: »Kaiſer Maximilians Eeren-Crantz«. Zwei Reiter von der Gröſse derjenigen im Triumphzuge tragen je einen langen Zierſtab, oben durch eine Querſtange verbunden, von welcher ein rieſiger Lorbeerkranz in die Mitte herabhängt. Deſſen von Gold und Edelſteinen gebildete Knoten ſind von je drei Lorbeerblättern eingefaſst, und auf jedem der Blätter ſteht eine gute Eigenſchaft geſchrieben, ſo zwar daſs die erſte Trias mit A anlautet (Audacia, Abſtinentia etc.) und ſo fort durch's ganze, liebe Alphabet. Mitten im Kranze ſteht das Diſtichon:

Sola tuo capiti digna est hec laurea Caesar,
Quam triplici virtus stemmate condecorat.

Darunter lieſt man noch das Wort: Victoria, und ganz unten auf dem Rande die Widmung von Pirkheimer[1]).

Nicht dieſe ſpitzfindigen Spielereien Pirkheimers, wohl aber alles Andere verleiht dieſer Zeichnung, die hier bloſs beiläufig nach einer flüchtigen Skizze von ungeübter Hand wiedergegeben iſt, eine beſondere Wichtigkeit. Sie giebt uns Aufſchluſs über die Betheiligung Dürers am Triumphzuge und über die Art, wie bei dieſen kaiſerlichen Aufträgen überhaupt vorgegangen wurde, wie auch über das noch im Jahre 1518 beſtehende Verhältniſs Kulmbachs zu Dürer. Mit Dürers Art hat die Skizze ſo viel gemein, daſs ſie ihm zugeſchrieben wurde, obwohl Kulmbachs Monogramm deutlich darauf angebracht iſt. Was daran wirklich von Dürers Hand ſtammen dürfte, ſind die energiſchen Correcturen: die römiſchen Zahlen an den vier Hauptknoten des Kranzes, die verlängerten Blätter links unten, der Pfeil und die zwei langen, kräftigen Linien, welche andeuten, daſs der ganze Kranz vergröſsert werden und tiefer herabhängen ſoll. Es iſt eben nur die erſte Skizze, nach welcher dann erſt die verbeſſerte, ſorgfältiger ausgeführte, wohl auch colorierte Zeichnung zur Vorlage für den Kaiſer vollendet wurde, wie wir dies an anderen Beiſpielen auch beobachten können.

In jenem Briefe an Pirkheimer vom 5. Februar 1518 ſchreibt der Kaiſer weiter: »Unſer Rath Melchior Pfintzing, Propſt, hat uns auch angezeigt, wie Du einen neuen Wagen für unſere Perſon, den anderen Wägen ungleich, erfunden haben ſolleſt. Demſelben nach begehren wir an Dich mit ernſtlichem Fleiſs, Du wolleſt auf das Förderlichſte

1) »Coronam hanc munitissimus Caesar Pirckheymer dedicauit«. Die Figur folgt plan'auit, virtus rigauit, Deuotus Bilibaldus | auf Seite 394.

von bemeltem Wagen eine Viſierung zu Handen obgemelts unſeres Raths, des Propſtes ſchicken und das nicht unterlaſſen etc.« Pirkheimer beeilte ſich natürlich, den Befehlen des Kaiſers nachzukommen. Es handelte ſich um die von ihm erfundene allegoriſche Ausſtattung des kaiſerlichen Triumphwagens, wie wir ſie aus dem Holzſchnitte von 1522 kennen. Die Zeichnung, welche nun eiligſt in Dürers Werkſtätte für den Kaiſer hergeſtellt wurde, befindet ſich in der Albertina [1]). Es iſt eine groſse, breit mit der Feder geriſſene, dann colorirte Darſtellung im Maſsſtabe der Holzſchnitte auf vier ganzen aneinander geklebten Papierbogen; ſie trägt die Jahreszahl 1518. Neben dem güldenen Wagen und den reichgeſchirrten ſechs Paar Pferden ſchreiten weiſs gekleidete Frauengeſtalten, alle möglichen Tugenden vorſtellend. Als Wagenlenkerin ſitzt »Ratio« auf dem hoch ausgeſchweiften in eine Volute auslaufenden Kutſchbock. Bloſs ein geſchwungener Zierſtab trägt den Baldachin; dieſer hat noch die viereckige Form und führt an der unteren Bordüre die Inſchrift: Quod in coelis (Sol) hoc in terra (Caeſar), doch ſo, daſs Sonne und Kaiſer gar nicht angeſchrieben, ſondern bloſs durch die Bilder von Sonne und Doppeladler vertreten werden, und dergl. mehr, wie dies Pirkheimer in der beigefügten Erklärung oder Expoſition dem Kaiſer des Genaueren angiebt. Der Kaiſer ſitzt noch mit ſeiner ganzen Familie auf dem Wagen und zwar auf fünf Abſtufungen genau nach der Anordnung der Miniaturen. So bildet die Zeichnung von 1518 den Uebergang von der Skizze Dürers und dem Kaiſerwagen der Miniaturen zu dem Holzſchnitte von 1522.

Mit der allerdings ſehr nothwendigen ſchriftlichen Erläuterung oder Expoſition, die nachmals auch dem Holzſchnitte beigefügt ward, überſandte Pirkheimer den ſo hergerichteten Wagen an den Kaiſer. Er entſchuldigt die Verzögerung der Ueberſchickung: »iſt Urſach geweſen: die menig der zugehörenden Tugenden haben viel Weile genommen, bis ſie in ihre Ordnung gebracht ſind. Und wo Euer kaiſerl. Majeſtät Diener Albrecht Dürer nit ſo groſsen Fleiſs gethan hätt' und die Sach' ſelbſt unter Händen genommen, wäre mir die Sach' noch ſchwerer worden und hätte ſich länger verzogen. Zeig' ich Euerer Majeſtät darum an, daſs dieſelbe von der Urſache des Verzugs und von Albrechten Dürers emſigem Fleiſs Wiſſen habe«. Der Verzug kann kein gar langer geweſen ſein, denn ſchon am 29. März 1518 beſtätigt der Kaiſer Pirkheimern von Innsbruck aus den Empfang: »Wir haben den Triumphwagen mit ſammt der Expoſition, den Du

1) Lithographiert von J. Pilizotti in L. Förſters Sammlung von Copien aus der Albertina.

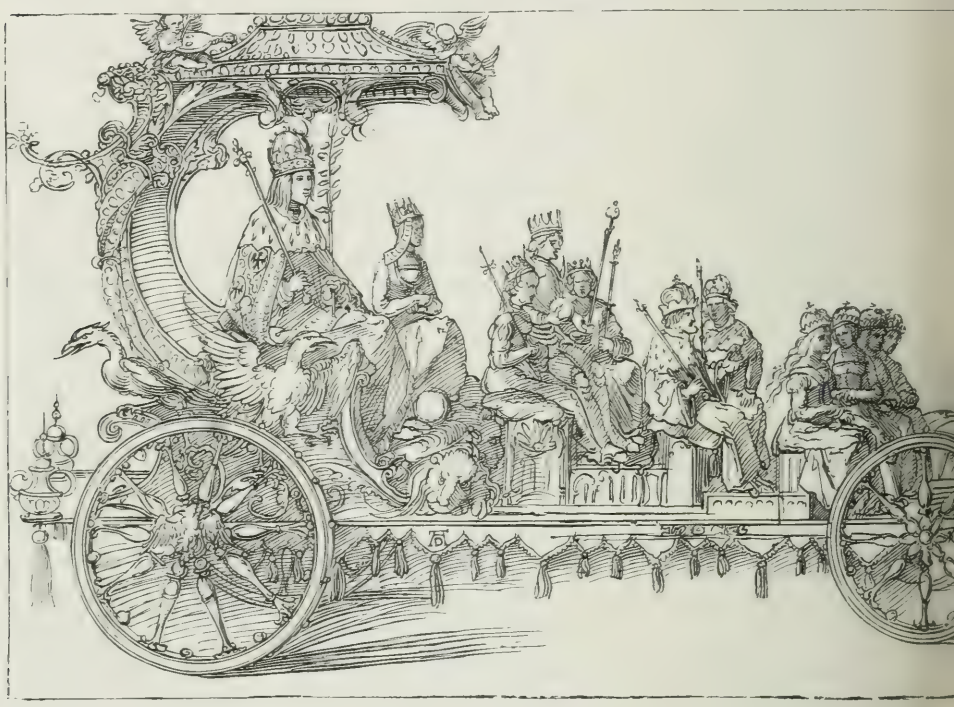
uns zu unterthenigen Gefallen zur Zier unſeres Triumphes geſtellt und durch Zeiger dieſes Briefs zugeſendet haſt, empfangen«. Es folgt dann die Ankündigung, daſs er ihn nächſtens bei einem neuen Unternehmen auch beſchäftigen wolle — von Dürers Verdienſt bei der Arbeit kein Wort, trotz Pirkheimers Anpreiſung!

Jedenfalls ſteht ſomit feſt, daſs der Triumphwagen des Kaiſers Maximilian einen Theil, ja den Mittelpunkt des kaiſerlichen Triumphzuges zu bilden beſtimmt war. Die Betheiligung Dürers auch an dieſem groſsen, ſeit Bartſch nur Burgkmairn zugeſchriebenen Werke, iſt dadurch auſser Frage geſtellt. Es erübrigt nur Dürers weiteren Antheil aus dem Vorrathe der zu Lebzeiten des Kaiſers noch vollendeten Holzſtöcke auszuſcheiden. Maximilian ſpricht in ſeinem Briefe vom 5. Februar 1518 von »den anderen Wägen«, denen der neu erfundene ungleich fein ſoll und deren Bekanntſchaft er ſomit bei Pirkheimer vorausgeſetzt. Und wirklich ſind ſämmtliche Wägen und Maſchinerien, welche Kriege, Staatsactionen oder Trophäen im Triumphzuge vorführen, von Dürers Erfindung; darunter die ſpaniſche Hochzeit mit den aus der Ehrenpforte wieder entlehnten Figuren und die burgundiſche Hochzeit, ein ſelten gewordener Wagen mit dem prächtigen Geſpanne der Victoria, der zuweilen auch der »kleine Triumphwagen« genannt wird [1]). Ferner gehören Dürer an: das reitende Königspaar, die reitende Fürſtin mit Gefolge und die Grabbilder, fünf Stöcke mit den Geſtalten von Maximilians Ahnen; unter den letzteren eine verkleinerte Wiederholung des heil. Markgrafen Leopold, wie er auf der Ehrenpforte vorkömmt. Zuſammen ſind es 24 Blätter, welche aus dem Triumphzuge Maximilians in das Holzſchnittwerk Dürers aufzunehmen ſind.

Ganz äuſserlich ſchon unterſcheiden ſich die Blätter Dürers im Triumphzuge von allen übrigen durch die breite Behandlung des Terrains. Während ſich nämlich die übrigen Meiſter, insbeſondere auch Burgkmair, in Nebendingen, wie in der Compoſition der Gruppen, ängſtlich an das geſchriebene Programm und die Vorlage in den Miniaturen hielten, litt es Dürer nicht in dieſer Beſchränkung. Gerade ſein Antheil weicht von beiden Vorlagen am meiſten ab, ſo daſs der Gegenſtand oft nicht wieder zu erkennen iſt. Dürer fühlte es wohl deutlich, daſs der bloſse Holzſchnitt ganz andere Anforderungen an

1) Die näheren Nachweiſe in meinem oben angeführten Aufſatze in den Mitth. der k. k. Central-. Nach den Ordnungszahlen der letzten von Bartſch veranſtalteten Wien-Londoner Ausgabe des Triumphzuges von 1796 gehören Dürer an: Nr. 89—103; 135 und der dazu gehörige verlorene Holzſtock mit der burgundiſchen Hochzeit; 130 und 131; 104—108.

den zeichnenden Künſtler ſtellt, als die mit Farben und Gold überladene Miniatur. Die Kriegsſcenen und Staatsactionen, die dort auf groſse viereckige Flächen gemalt, gleich Jahrmarktbildern, von je zwei oder mehreren Reitern an Stangen emporgehalten werden, würden in gleicher Weiſe auf den Holzſtock gebracht, unendlich eintönig ausgefallen ſein. Dürer aber wuſste durch die mannigfaltigſte Anordnung künſtleriſchen Spielraum zu gewinnen, ſelbſt durch die Zuhilfenahme der gewagteſten mechaniſchen Spielereien. Und wie in der Umgeſtaltung des ſpröden Stoffes, ſo lieſs er auch bei der Ausführung ſeiner Phantaſie freien Lauf in einer Fülle von ornamentalen und figürlichen

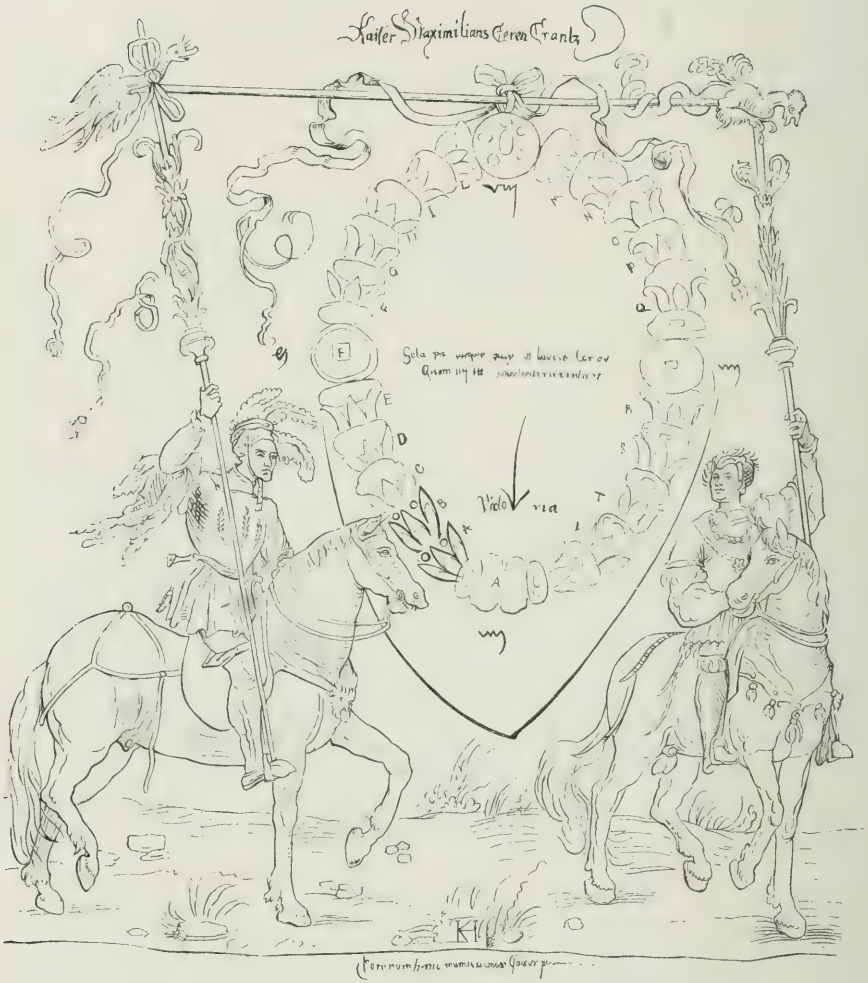


Motiven. Geſtalten wie die trauernde Venetia, die an die Melancholie des Kupferſtichs von 1514 gemahnt, oder das ſtehende Weib mit den zwei Säuglingen gehören zu den edelſten Erfindungen deutſcher Kunſt. Die rieſigen Landsknechte in ihren verſchiedenen Stellungen an den Wagen und Maſchinen ſind ſo rechte Vertreter des kraftſtrotzenden Zeittypus; und die verſchiedenen Pferde ſind von einer ſchlichten Vollendung, von einer Lebendigkeit und einem Ebenmaſs der Bewegung, wie ſie in bloſser Zeichnung ihresgleichen ſuchen.

Ganz folgerichtig ſind jene Holzſtöcke, welche den Antheil Dürers am Triumphzuge bilden, faſt ſämmtlich von Nürnberger Holzſchneidern geſchnitten, die wiederum nur ganz vereinzelt an den übrigen Abtheilungen des Zuges beſchäftigt waren; und zwar von Hans Franckh, Wolfgang Reſch und vornehmlich von Hieronymus Andreæ; von letzterem ſtammt z. B. der ſogenannte kleine Triumphwagen mit dem herrlichen Victoriageſpanne [1]). In allen dieſen Angelegenheiten war des Kaiſers Vertrauensperſon in Nürnberg der Propſt Melchior Pfinzing. Er wachte auch darüber, daſs nicht von den für Maximilian gefertigten Holzſtöcken vorzeitig Abdrücke gemacht und unter die Leute gebracht

1) Neudörffer, Nachrichten 47, erzählt, daſs der Kaiſer in Nürnberg geweſen ſei, als Hieronymus »an gedachtem Dürers Triumphwagen, ſo kaiſerlicher Majeſtät gehöret, gearbeitet« — darunter könnte in dem oben erwähnten allgemeineren Wortſinne nur der Triumphzug verſtanden werden, nicht der eigentliche Triumphwagen, der erſt nach Maximilians Tode geſchnitten wurde — »iſt Ihro Majeſtät damals alhier geweſen und faſt täglich hinaus ins Frauengäſslein zu ihm gefahren um ſeine künſtliche Arbeit zu ſehen«, daher dann ein gemeines Sprichwort entſtanden ſei. Dieſe ſo oft wiederholte Anekdote leidet bloſs unter dem Umſtande, daſs Kaiſer Maximilian ſeit 1512 bis zu ſeinem Tode nachweisbar nicht mehr in Nürnberg war. Zeugniſs dafür das officielle Itinerar Kaiſer Maximilians I., deſſen Publication durch Prof. Victor v. Kraus in Wien bevorſteht. Im Jahre 1512 aber kann Hieronymus noch nicht für ihn gearbeitet haben,

würden. So geſchah es im Jahre 1518, daſs Pfinzings Diener, von einem Formſchneider darauf aufmerkſam gemacht, dem Rathe anzeigte: »als ob etliche gedruckte Figuren, in kaiſerl. Majeſtät Triumph gehörig, durch einen Landfahrer auf einer Kirchweihe vor unſerer Stadt öffent-



lich feil gehabt worden ſeien«. Man beeilte ſich, den Landfahrer aufzuſuchen, ihm die Figuren abzunehmen und ihn zu befragen, wie ſie an ihn gekommen ſeien. Er ſagte aus, daſs er ſie auf dem Säumarkt von einem ihm unbekannten Schreiber gekauft habe, mit der Ver-

tröſtung, daſs ihm derſelbe noch mehr bringen wolle. In der Eltern Herren Namen ergeht nun am 27. Juli ein Schreiben an Pfinzing zu dem Zwecke, den Kaiſer darüber zu beruhigen, man wolle den Schuldigen ausforſchen und exemplariſch beſtrafen [1]).

Als Kaiſer Maximilian bereits am 12. Januar 1519 ſtarb, geriethen ſeine Kunſtunternehmungen natürlich in's Stocken. Der Triumphzug insbeſondere blieb unvollendet. Es ſind uns denn auch noch einige Zeichnungen Dürers zum Triumphzuge erhalten, die nicht mehr zur Ausführung in Holzſchnitt gelangten. Gerade ihre Unfertigkeit gewährt uns einen Einblick in die Thätigkeit ſeiner Werkſtatt. Es ſind ſechs Reiterſkizzen in der Albertina, ſämmtlich mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet. Eine ſenatoriſche Geſtalt, lorbeergekrönt in langem, pelzverbrämten Brocatmantel und der Burſche, das Federbaret auf der Schulter tragend, den der nachfolgende Holzſchnitt in verkleinertem Maſsſtabe wiedergiebt, beide mit verzierten Täfelchen an langen Stangen; dann vier andere etwas gröſsere Reiter, die ebenſo Trophäen emporhalten mit den Inſchriften von Dürers Hand: »dy frantzoſiſch — dy welſch — dy pemiſch — dy vngriſch troſſea« [2]). Sie ſind mit unglaublicher Leichtigkeit in Tuſche mit der Feder auf je einen Papierbogen entworfen; ohne Zweifel die erſten Gedanken des Meiſters, aus ſeinem Nachlaſſe ſtammend. Von den letztgenannten vier Reitern mit den Trophäen befinden ſich dann in der Ambraſer Sammlung genaue Wiederholungen. Dieſe ſind jedoch auf den gewöhnlichen Maſsſtab des Triumphzuges reduciert, ſorgſamer aber auch geiſtloſer mit der Feder ausgeführt und mit Waſſerfarben bemalt; ſo waren ſie vermuthlich dem Kaiſer zur Begutachtung eingeſchickt worden.

Auch bei den Formſchneidern blieben unvollendete oder noch nicht bezahlte Holzſtöcke vom Triumphe liegen; ſo insbeſondere auch bei Dürers gewöhnlichem und genialen Formſchneider Jeronymus Andreæ. Er hatte ſogar noch Stöcke von der Ehrenpforte in Händen und weigerte ſich, dieſelben ohne Bezahlung herauszugeben. Es waren darunter ohne Zweifel die geſchichtlichen Darſtellungen, welche in die 24 Felder über den beiden Seitenpforten gehörten und von denen Jeronymus in Nürnberg nach Bedarf Sonderabdrücke anfertigte und verkaufte, um ſich ſchadlos zu halten [3]). König Ferdinand, dem die

1) Miſſivbuch des Rathes im königlichen Archiv zu Nürnberg; Baader, Beiträge II, 37.

2) Dürers Reiterſkizzen zum Triumphzuge etc. mit Text von M. Thauſing, herausgegeben von der photograph. Geſellſchaft in Wien 1872; daher unſere Abbildung.

3) Vergl. H. Glax, Ueber die vier Ausgaben der geſchichtlichen Vorſtellungen der Ehrenpforte etc. in: Quellen und Forſchungen zur vaterländiſchen Geſchichte. 1849. Wien. S. 259 ff.

Vollendung des Denkmals, welches ſich ſein kaiſerlicher Ahn geſetzt hatte, am Herzen lag, wandte ſich daher am 6. März 1526 von Augsburg an den Rath von Nürnberg mit der Aufforderung, den Form-

ſchneider gegen Zuſicherung ſeiner Belohnung zur Auslieferung »der vorbemeldeten und ſonſt aller anderen Formen, die Kaiſer Maximilian

zugehört haben und er bei ſeinen Händen hat«, zu veranlaſſen; er habe ſeinen Niederöſterreichiſchen Kanzler Marx Treytz-Saurwein mit der vollſtändigen Herrichtung des Werkes beauftragt und an dieſen ſollten die Holzſtöcke wohlverwahrt und ohne Verzug nach Wien geſchickt werden [1]). Der Rath läſst den Formſchneider rufen und berichtet über die Vernehmung am 28. März 1526 an den niederöſterreichiſchen Kanzler. Der Bürger Jeronymus hat allerdings einige fertige Formen, zu weiland Kaiſer Maximilians Triumph- und Ehrenpforte gehörig, in Händen. Der Rath weiſs aber auch, »wie oft er ſich ſeiner ausſtändigen Belohnung für ſeine gethane Arbeit, auch ſeines dargeliehenen Geldes halber bei ihm beklagt und um Hilfe und Förderung angeſucht habe«. Der Rath nimmt ſich ſeines Mitbürgers, trotz deſſen ſonſtiger Unbotmäſsigkeit, eifrig an: Jeronymus ſei ein beſonders verſtändiger Künſtler, der auch in dieſem Werke vor anderen im Reiche berühmt werde und vom Kaiſer und ſeinen Befehlshabern zu ſolcher Arbeit viel gebraucht ſei. Von anderen Künſtlern zu Nürnberg, ſo Gelegenheit der Ehrenpforten wiſſen und die meiſte Arbeit daran gethan haben — jedenfalls iſt hier Dürer gemeint — werde einem Rathe im Vertrauen und auſserhalb Jeronymus berichtet, daſs, wolle der Erzherzog ſolches Werk zu Ende bringen, dieſes ohne Zuthun, Arbeit und Hilfe des Jeronymus ſchwerlich geſchehen könne; das werde die Zeit mit der That beweiſen. Der Rath zweifle nicht, der Kanzler werde dem Jeronymus und Anderen, ſo dieſem Werke getreulich vorgeſtanden, zu aller billigen Forderung geneigt ſein. Jeronymus erbietet ſich zwar, die Formen dem Kanzler auszuliefern, doch möge man ihm vorher den verdienten Liedlohn und das dargeliehene Geld verſchaffen. Der Rath erſucht ſchlieſslich den Kanzler um günſtige Förderung, nicht bloſs dem Jeronymus zu Liebe, ſondern auch, damit das Werk eine ſchleunige Endſchaft erlange.

Demnach ſcheint bei Maximilians Tode nicht einmal der Ausſchnitt der Ehrenpforte ganz fertig geweſen zu ſein. Jedenfalls waren aber die Bemühungen König Ferdinands und ſeines Kanzlers von gutem Erfolg. Die Ehrenpforte ward nicht nur vollendet, es gelangten auch die ſämmtlichen Holzſtöcke derſelben, wie auch alle für den Triumphzug geſchnittenen Formen in den Beſitz des kaiſerlichen Hauſes. Sie

1) Der Originalbrief im königl. Archiv zu Nürnberg hebt an: »Wir ſein bericht, wie Jeronymus Formſchneider, ſo bey Euch zu Nurmberg wonnhaft, etliche Form, ſo zu der Eernporten gehorn, bey ſeinen hannden haben in der maynung, als ob ime noch an ſeiner Arbeit etwas vnbezallt aufteen, da entgegen er dieſelben Form zu behalten willenns ſein ſolle« etc. Im Auszuge bei Baader, Beiträge II, 37. daſelbſt auch ebenſo die Antwort an Treytz-Saurwein aus dem Briefbuche des Rathes.

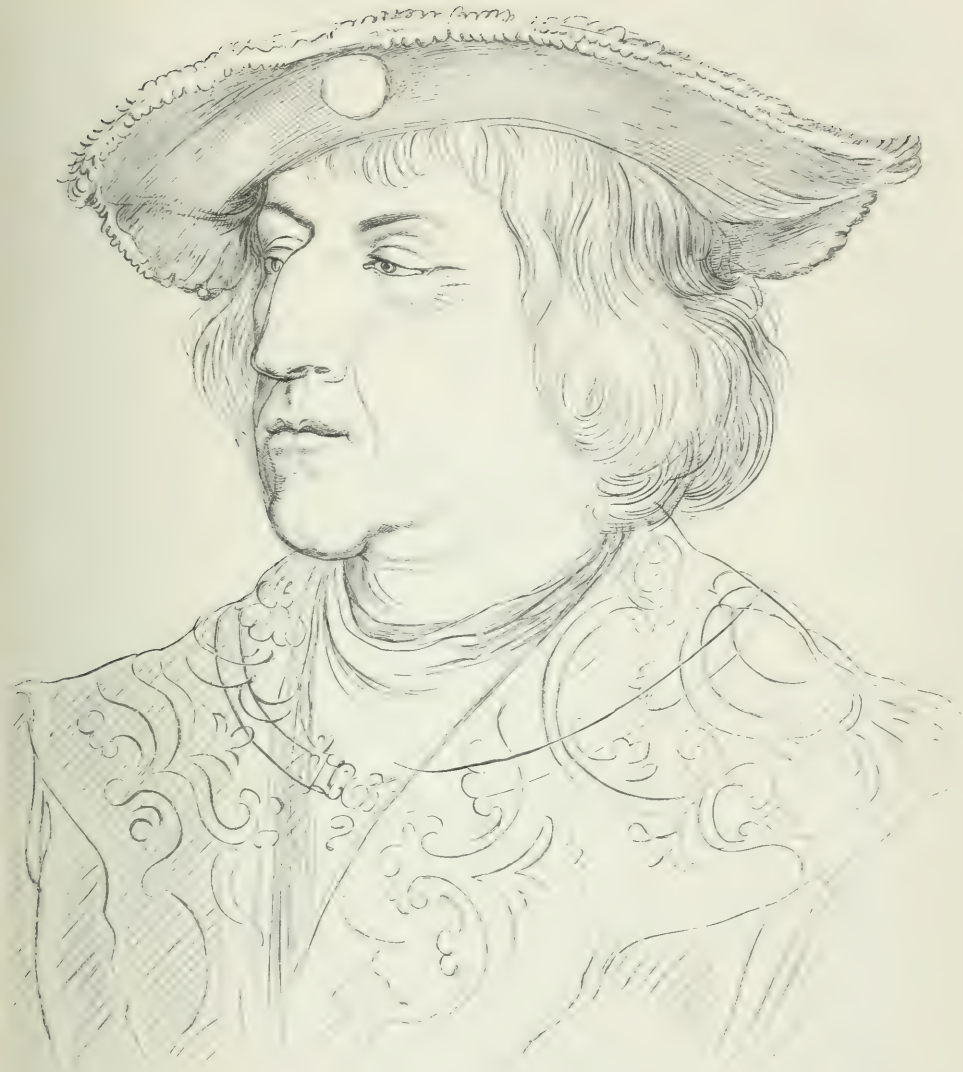
werden heute noch mit wenigen Defecten auf der kaiſerlichen Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt.

Eifriger als ſein Formſchneider war Dürer ſelbſt auf die Wahrung ſeiner Intereſſen bei kaiſerlicher Majeſtät bedacht geweſen. Gute Gelegenheit bot ihm dazu ſeine perſönliche Anweſenheit zu Augsburg bei dem denkwürdigen Reichstage von 1518. Die Nürnberger thaten ſich gewiſs darauf etwas zu gute, daſs ihr Meiſter beim Kaiſer ſo hoch in Gunſt ſtand; und ſie mochten ſich dieſem gefällig erweiſen, wenn ſie Dürer mit den beiden Vertretern der Stadt zum Reichstage ſandten. So ſcheint es wenigſtens nach dem jovialen Briefe, welchen die gelehrte Schweſter Wilibald Pirkheimers, Charitas, Aebtiſſin bei S. Clara, an alle drei gemeinſam richtet: »Den fürſichtigen, weiſen Herren Caspar Nützel, Lazarus Spengler und Albrecht Dürer, derzeit zu Augsburg, unſeren günſtigen Herren und guten Freunden«. Kaiſer Maximilian plante damals, wie wir ſahen, eifriger denn je an ſeinen Kunſtunternehmungen. Der perſönliche Verkehr mit Dürer muſste ihm daher ganz willkommen ſein. Schon am 28. Juni lieſs er ſich von ihm porträtieren. Die geniale Kohlezeichnung, etwas unter Lebensgröſse, befindet ſich in der Albertina. Sie zeigt deutlich die beſchwingte Eile, mit der ſie entſtanden iſt, und doch geben die wenigen ſchwarzen Linien das volle, ganze Leben wieder; den ſtolzen edlen Kopf mit dem gewaltigen Naſenrücken, die lachenden Augen, etwas nach abwärts blickend, den flachen Hut und das groſse Damaſtmuſter auf dem Kragen der Sommerſchaube [1]). Beifolgend eine verkleinerte Reproduction der Zeichnung. Dürer ſelbſt ſchrieb rechts oben mit Tinte hin: »Das iſt Keiſer Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Awgsburg hoch oben awff der pfaltz in ſeinem kleinen ſtüble kunterfett, do man tzalt 1518 am mondag noch Johannes tawffer«.

Nach dieſer Zeichnung und genau in der gleichen Gröſse ſind die beiden Holzſchnitte mit dem Bruſtbilde Maximilians gefertigt. Der eine zeigt bloſs zu Häupten des Bildniſſes einen Schriftzettel mit den zwei Zeilen: Imperator Caeſar Divus Maximilianus etc. [2]). Der andere zeigt das Bildniſs in reicher Einfaſſung, zwiſchen zwei verzierten Säulen, auf deren Knäufen Greifen das kaiſerliche Wappen halten und die Abzeichen aus der Kette des goldenen Vlieſſes. Es iſt eine Verherrlichung des Kaiſers nach ſeinem Tode, daher unten die Schrift:

1) Lithogr. von Krammer in L. Förſters Copien. Von einer ſpäteren Beſchmierung der Zeichnung mit Weiſs und Röthel muſs und kann leicht abgeſehen werden.

2) Auch davon giebt es zwei Ausſchnitte; auf dem beſſeren umſchlieſst der Anfangsbuchſtabe von: Caeſar die beiden folgenden Lettern; Bartſch 154, Retberg 231.



Kaiser Maximilian I.

Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 398.)

»Der Teür Fürſt Kayſer Maximilianus iſt auff den XII. tag des Jenners ſeins alters Im LIX. Jar ſeligklich von dyſer Zeyt geſchaiden Anno domini 1519«. Nach derſelben Zeichnung gemalt und gleichfalls erſt im Jahre 1519 entſtanden iſt das Oelbildniſs des Kaiſers in der kaiſerl. Galerie zu Wien. Nur erſcheint er hier in halber Figur, die Haare ergraut, in der linken Hand den Granatapfel, das von ihm erkorene Symbol des Ueberfluſſes, haltend. Die Schaube iſt lackroth, der Kragen von Zobelpelz, der Hut ſchwarzer Sammt, das Medaillon auf der Krämpe enthält, ſo wie im Holzſchnitte, ein Marienbild. Auf dem tiefgrünen Grunde eine lange Inſchrift in Dürers Renaiſſance-Capitalen mit dem rührenden Schluſſe: »o daſs ihn Gott der Allmächtige in die Zahl der Lebenden zurückführen wollte!« [1]) Das Gemälde iſt leidlich gut erhalten; es war wohl ſchon urſprünglich von tiefer, matter Färbung; die braunen Schatten ſind nun geronnen und zerriſſen und ſtellenweiſe ausgebeſſert.

Damals in Augsburg war es wohl auch, daſs der Kaiſer irgend ein Bild, das er von Dürer ausgeführt haben wollte, zu zeichnen verſuchte, wobei ihm die Kohle mehreremale abbrach, während es Dürer darauf flink fertig machte. Da fragte ihn Maximilian, wie es denn komme, daſs ihm die Kohle nicht abbreche. Lächelnd erwiderte Dürer: Gnädigſter Kaiſer, ich möchte nicht, daſs Eure Majeſtät ſo geſchickt zeichnen könnte, wie ich! Und damit habe er nach Melanchton, dem wir die Ueberlieferung des Zwiſchenfalles verdanken, ſagen wollen: darin habe ich mich geübt und das iſt mein Reich; du, Kaiſer, haſt ſchwerere Aufgaben und einen anderen Beruf![2])

Noch ein anderes berühmtes Bildniſs entſtand zur Zeit des Reichstages zu Augsburg; es iſt das Bruſtbild des jugendlichen Cardinals Albrecht von Brandenburg, Primas und Kurfürſten des Reiches, Erzbiſchofs von Mainz und Magdeburg, geb. 1490 † 1545. Der Kupferſtich, genannt »der kleine Cardinal«, trägt zwar die Jahreszahl 1519 (B. 102), ward aber bereits 1518 begonnen. Das erſte Studium dazu

1) »Potentissimvs maximvs et invictissimvs Cæsar Maximilianvs qui cvnctos svi temporis reges et principes ivsticia prvdentia magnanimitate liberalitate præcipve vero bellica lavde et animi fortitvdine svperavit natvs anno salvtis hvmanae MCCCCLIX. die Marcii IX. vixit annos LIX menses IX dies XXV decessit vero anno MDXIX mensis Janvarii die XII. qvem devs opt. max. in nvmervm viventivm referre velit«. — Darunter 1519 und das ächte Monogramm. Links oben in der Ecke in Gold der kaiſerliche Adler mit dem öſterreichiſchen Herzſchild, eingeſchloſſen vom goldenen Vlieſs. Eine Copie mit rothem Gewande in Waſſerfarben im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg, eine andere in Oel auf dem Rathhauſe daſelbſt.

2) »iuxta illud commune proverbium: Aliud est sceptrum, aliud plectrum«, fügt Melanchton noch bei. Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563. II, 47. Strobel, Misc. lit. Inh. VI, 211.

nach der Natur etwas linkshin gewandt, angethan mit Pirret und Mozett, drei Viertel der Lebensgröſse, ganz breit mit der Kohle entworfen, befindet ſich in der Albertina; es iſt ohne Zweifel auf dem Reichstage entſtanden. Darnach zeichnete Dürer ſorgfältig mit der Feder die Vorlage für den Stich, im Gegenſinne zu dieſem, auf deſſen Gröſse reduciert und mit der ganzen, natürlich verkehrt erſcheinenden Schrift, vielleicht noch unter den Augen des Beſtellers, denn die Zeichnung — gegenwärtig in der Kunſthalle zu Bremen — trägt noch die Jahreszahl MDXVIII in der Inſchrift; dagegen ſteht oben zugleich in Dürers gewöhnlicher Handſchrift: »1519 piſchoff van Mentz«. Die ſorgfältige Vorbereitung zu dieſem kleinen Meiſterwerke rechtfertigt den hohen Ruf, deſſen ſich der »kleine Cardinal« ſtets bei allen Kennern erfreute. Und ſo ſehen wir denn Dürer gerade in den Bildniſſen der beiden oberſten Perſönlichkeiten der Nation, der weltlichen und der geiſtlichen, des Kaiſers und des Primas-Kanzlers, auf der Höhe ſeiner Porträtkunſt, ja aller Porträtkunſt überhaupt, angelangt.

Dürer ſelbſt berichtet über die Vollendung des »kleinen Cardinals« in ſeinem Briefe an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: »Zugleich ſchicke ich meinem gnädigſten Herrn — nämlich dem Kurfürſten Friedrich von Sachſen — hiermit drei Abdrücke von einem Kupferſtiche, den ich nach meinem gnädigſten Herrn von Mainz und auf deſſen Wunſch geſtochen habe. Habe Seiner kurfürſtlichen Gnaden die Kupferplatte mit 200 Abdrücken zugeſchickt und verehrt, wogegen ſich S. k. G. gnädig gegen mich erwieſen hat, denn S. k. G. hat mir 200 Gulden in Gold und 20 Ellen Damaſt zu einem Rocke geſchenkt. Das habe ich denn mit Freuden und Dankbarkeit angenommen und insbeſondere zu der Zeit, da ich deſſen bedürftig war« [1]). Die Platte Dürers wurde ſodann zum Titelkupfer des im Jahre 1520 gedruckten Heiligthumbuches der Stiftskirche zu St. Moriz und Maria Magdalena in Halle benützt. Darum tragen gute alte Abdrücke oft auf der Rückſeite den Titel des jetzt ungemein ſeltenen Prachtwerkes. Die zahlreichen und guten Holzſchnitte, in denen darin der koſtbar gefaſste und verzierte Reliquienſchatz jener Stiftskirche dargeſtellt wird, haben mit Dürer weiter nichts gemein.

Ein anderesmal ſtach Dürer das Bildniſs des Kurfürſten Albrecht im Jahre 1523 im Profil und in etwas gröſserem Maſsſtabe, daher genannt: »der groſse Cardinal« (B. 103). Die Zeichnung dazu machte Dürer vermuthlich entweder irgendwo auf ſeiner Reiſe nach den Nieder-

1) Dürers Briefe 43. Vergl. Heller, S. 508 ff., die genaueſte Beſchreibung des Blattes, deſſen Unterſchrift der bekannte Hexameter aus Virgil: Sic oculos etc.

landen oder zu Nürnberg während des Reichstages von 1522—23; ſie iſt genau von derſelben Gröſse wie der Stich, im Gegenſinne mit dem Silberſtifte auf weiſs grundiertem Papier ſehr ſorgfältig ausgeführt und befindet ſich gegenwärtig im Louvre zu Paris [1]. Nur iſt dort das Haupt des linkshin gewandten Cardinals nicht mit dem Pirret bedeckt und zeigt eine groſse Tonſur. Aus dem Briefe Dürers an den Cardinal vom 4. September 1523 erfahren wir, daſs er ihm die Platte mit 500 Abdrücken zuſchickte [2]. Zugleich berichtet Dürer über ein koſtbares Meſsbuch, deſſen Miniierung der Kurfürſt bei dem Nürnberger Illuminiſten Nicolaus Glockenton beſtellt hatte.

In Augsburg fand Dürer auch Gelegenheit, mit dem Cardinal Matthaeus Lang von Wellenberg, Coadjutor und ſeit 1519 Erzbiſchof von Salzburg in Beziehungen zu treten und ſich deſſen Gönnerſchaft zu erwerben. Lang ſtammte aus einer angeſehenen Augsburger Familie und war lange Zeit Geheimſchreiber der Kaiſer Friedrichs III. und Maximilians I. Er war ein Gönner der Kunſt und Wiſſenſchaft und kannte Dürer von den Himmelsſphären und der Weltkarte her, die Stabius ihm gewidmet hatte. Daſs Dürer nun Aufträge von ihm erhielt, beweiſen noch einige Zeichnungen im Britiſchen Muſeum: Chriſtus, das Kreuz tragend, und als Seitenſtück dazu ein Mann in der gleichen Stellung in einer Umrankung von Reben mit lateiniſchen Sprüchen auf die Nachfolge Chriſti und das zweite Blatt mit dem Wappen des Cardinals Lang [3], Federzeichnungen auf Pergament in der Art der Randzeichnungen im Gebetbuche des Kaiſers. Eine andere Federzeichnung [4] zeigt auf braunem Grunde dasſelbe Wappen, umgeben von acht reizenden Engelsknaben, als Verzierung für den oberen Theil eines Portales. Aus einigen Zeilen Dürers an Wolf Stromer erfahren wir auch, daſs Cardinal Lang einmal einen ſeiner Glasmaler nach Nürnberg ſchickte mit einem Empfehlungsſchreiben an Dürer; derſelbe ſollte dort Materiale einkaufen [5].

Fleiſsig verkehrte Dürer gewiſs mit dem gelehrten Antiquitätenſammler und Stadtſchreiber von Augsburg Conrad Peutinger. Dieſer war ja auch ein vertrauter Rathgeber des Kaiſers Maximilian bei ſeinen Kunſtunternehmungen und vermittelte deſſen Aufträge an die Augsburger Künſtler, ſo wie dies Pirkheimer und Melchior Pfinzing in Nürnberg thaten. Leider fehlt es uns nur an Nachrichten über dieſen Verkehr Dürers mit Peutinger, bis auf das verſtümmelte Bruch-

1) F. Reiſet, Catalogue Nr. 500: »Portrait de moine«.

2) Dürers Briefe, 47.

3) Nr. 149 und 150 des Sammelbandes.

4) Nr. 177. Hausmann Nr. 153.

5) Dürers Briefe, Einleitung XI. u. 45

Waagen, Treasures of Art, I, 231. Mrs. Ch. Heaton, Life of A. D. S. 234 m. Abb.

ſtück eines Briefes von Letzterem, wo es heiſst: »mein guter Frundt Dürer« [1]). So mag denn Dürer während ſeines monatelangen Aufenthaltes auf dem Reichstage zu Augsburg fröhliche Tage verlebt haben. Wenigſtens iſt jener luſtige Brief, welchen Charitas Pirkheimerin am 3. September 1518 an ihn, an Nützel und Spengler gemeinſam richtete, nur der Wiederhall einer vermuthlich im gleichen Tone gehaltenen Epiſtel der drei Freunde. Sie habe, ſchreibt ſie, deren Zuſchrift mit den, ihrem Stande ſo angemeſſenen Neuigkeiten — was gewiſs ironiſch gemeint iſt — mit beſonderer Heiterkeit empfangen und dieſelben mit ſo groſser Andacht geleſen, daſs ihr die Augen dabei mehr als einmal übergegangen ſeien, freilich mehr vor Lachen als vor Rührung. »Ich nehme es hoch zu Danke — fährt ſie fort — daſs Eure Weisheit in ſo groſsen Geſchäften und bei ſo viel Fröhlichkeit meiner nicht vergeſſen und mich, armes Nönnlein, ſo eifrig unterrichtet im klöſterlichen Leben, wovon Ihr jetzt einen klaren Spiegel vor Augen habt«. Nachdem ſie dann ihrem ſprudelnden Witz freien Lauf gelaſſen, ſchlieſst ſie: »Verzeihet mir, meine lieben, günſtigen Herren, dies mein ſcherzhaftes Schreiben. Es geſchieht ja alles *in caritate* — mit einer Anſpielung auf ihren Namen — *summa summarum* das Ende davon iſt, daſs ich gern wollte, daſs Ihr bald geſund und glücklich mit froher Vollbringung der Euch anbefohlenen Aufträge wiederkämet« etc.

Bald nach Empfang dieſes Briefes ſcheint Dürer wirklich Augsburg verlaſſen zu haben. Luther, der erſt im October zum Reichstage kam, um dem Cardinal Cajetan Rede zu ſtehen, ſah Dürer nicht mehr. Auch Kaiſer Maximilian war bereits früher abgereiſt. Er hatte ſeinen Maler zwar nicht mit leeren Händen fortziehen laſſen. Bares Geld freilich ſtand »dem letzten Ritter« ſelten zur Verfügung. Aber auf Martini über ein Jahr, alſo 1519, ſtand ihm ein noch unverpfändeter Reſt von 200 Gulden Rheiniſch aus der Nürnberger Stadtſteuer in Ausſicht. Den ſollte Dürer haben, abgeſehen von ſeinem regelmäſsigen Jahrgehalte. In einem Schreiben von Augsburg, 8. September 1518 an Bürgermeiſter und Rath von Nürnberg, machte der Kaiſer denſelben Mittheilung davon und befahl ihnen ernſtlich: »daſs Ihr unſerem und des Reiches lieben Getreuen, Albrecht Dürer, unſerem Maler, um ſeiner getreuen, uns auf unſeren Befehl an unſerem Triumphwagen und in anderer Weiſe bereitwillig geleiſteten Dienſte willen, jene zweihundert Gulden ausfolget und bezahlet und dagegen unſere Quittung in Empfang nehmet« [2]).

1) Th. Herberger, Conrad Peutinger in ſeinem Verhältniſſe zum Kaiſer Maximilian I. Augsburg 1851. S. 27.

2) Dürers Briefe, 170.

Diese kaiserliche Quittung brachte Dürer wohlversiegelt heim. Als nun Kaiser Maximilian plötzlich am 12. Januar 1519 starb, stiegen Dürer sehr begründete Bedenken gegen die Sicherheit seiner neuen Ansprüche auf. Er machte dieselben daher vor der Zeit geltend und verlangte in einem Briefe vom 27. April 1519 vom Rathe die Auszahlung der zweihundert Gulden, deren Anweisung »er auf dem jüngst gehaltenen Reichstage bei Römischer kaiserlicher Majestät, unserem allergnädigsten Herrn, hochlöblicher Gedächtnis, nicht ohne besondere Mühe und Betreibung erlangt habe« [1]). In Anbetracht der veränderten Umstände aber und für den Fall, dass der künftige Kaiser oder König seine Forderung nicht anerkennen sollte, erbot sich Dürer dem Rathe zur Sicherstellung und zum Unterpfande das väterliche Haus unter der Vesten zu verpfänden, dessen Vollbesitz er eben erst am 24. November 1518 durch Abfertigung seines Bruders Andreas erlangt hatte [2]). Mit diesem Ansinnen drang Dürer aber nicht durch. Es ist ihm auch in der Folge nicht gelungen, die Bezahlung dieser Summe zu erwirken. Er musste schliesslich froh sein, nur den Fortbezug seines Leibgedinges gesichert zu sehen.

Ein Regierungswechsel war im alten deutschen Wahlreiche keine geringe Sache. Die grösten, wie die kleinsten Dinge wurden dadurch in Frage gestellt, und Alles beeilte sich daher die Gunst des neuen Reichsoberhauptes für seine Gerechtsame zu gewinnen. Auf die Kunde also, dass Maximilians Enkel, der neuerwählte Kaiser Karl V., zur Huldigung nach den Niederlanden und zur Krönung nach Aachen kommen werde, machte sich denn auch Dürer auf, ihm irgendwo zu begegnen und die Bestätigung der ihm von Maximilian gewährten Begnadungen zu erwirken. Dies war ohne Zweifel der Hauptzweck seiner Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520. In üblicher Weise versah er sich gleich auch mit einem Entwurfe für die kaiserliche Bestätigungsurkunde, so wie er wünschte, dass dieselbe etwa lauten sollte [3]). In diesem Entwurfe war sowohl von dem Jahresgehalte von 100 Gulden, wie von der einmaligen Verleihung von weiteren 200 Gulden die Rede. Doch nur für den ersteren erlangte er endlich am 12. November 1520, in einer zu Köln am 4. November ausgestellten Urkunde Karls V. die kaiserliche Confirmation »mit grosser Mühe und Arbeit« — wie er selbst hinzufügt [4]). Seitdem bezog Dürer regel-

1) Dürers Briefe, 40.

2) Siehe oben S. 39.

3) Zwei verschiedene Abschriften dieses Entwurfes von Dürers eigener Hand sind uns erhalten, die eine in der Sammlung Hausmann, abgedruckt: Jahrbücher f. Kunstw. I. 76, die andere in der von Posonyi-Hullot in Paris, abgedruckt im Kataloge S. 39.

4) Dürers Briefe 100 u. 175; das Privilegium, auch bei M. Meyer a. a. O. 25, ist vom Erzkanzler, Kurfürsten Albrecht von Mainz gegengezeichnet.

mäſsig ſein Leibgeding von 100 Gulden aus der Nürnberger Stadtkaſſe bis an ſein Lebensende. Seine Quittungen darüber, ſtets am 12. November oder einem bald darauffolgenden Tage ausgeſtellt, aus den Jahren 1521 bis 1527 befinden ſich noch auf dem königlichen Archive zu Nürnberg [1]).

Wir haben keine Kunde, daſs Dürer weiterhin zu Karl V. und zu den Gelehrten am kaiſerlichen Hofe in irgend welche Beziehungen getreten ſei. Als Cuspinian noch im Jahre 1526 am 25. November von Wien aus an Pirkheimer das Anſinnen ſtellte, Dürer möge ihm zu einer Publication die noch fehlenden Kaiſerbildniſſe liefern, ſcheint er eine abſchlägige Antwort erhalten zu haben [2]). Doch ſchon vor ſeiner Reiſe nach den Niederlanden ward dem Meiſter Gelegenheit, ſich eines kleinen Auftrages zu Ehren des neugewählten Kaiſers zu entledigen. Die Wahl erfolgte zu Frankfurt am 28. Juni 1519; und alsbald war der Nürnberger Rath darauf bedacht, dem Kaiſer eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit zu erweiſen, die der kunſtreichen Stadt würdig ſein ſollte. Man wollte etliche Eiſen »zu einer tapferen, anſehenlichen Münze« graben und ſchneiden laſſen. Dazu ward dem Rathe durch Albrecht Dürer mit Rath Wilibald Pirkheimers »ein ſauber und werklich Fiſir geſtellt«. Dieſe Zeichnung Dürers ward in Holz geſchnitten und am 4. Juni 1520 ein Abdruck davon mit einem Briefe an Lazarus Spengler geſchickt, der ſich eben in Staatsgeſchäften in Augsburg aufhielt. Dürer und der Rath wollten des Genaueren wiſſen, ob die Namen und Wappen des Kaiſers über der Zahl 19 (ohne Zweifel die Jahreszahl 1519) recht angeordnet ſeien; ob es ferner mit den beiden Säulen (den Säulen des Hercules) und mit dem Wahlſpruche »Noch weiter« (plus ultra) ſeine Richtigkeit habe »und bei königlicher Majeſtät die Manier und Gebrauch ſei, daſs in dieſem und ſonſt ſeiner Majeſtät zu Ehren die Säulen dermaſsen gemacht und darüber ſolche Worte geſetzt werden« etc; und ſodann, wie der Reichsadler jetzt gemacht werden ſolle und ob ſeine Bruſt nebſt dem öſterreichiſch-burgundiſchen auch mit einem ſpaniſchen Wappenſchildchen belegt werden ſolle. Ueber alles das ſollte der Rathſchreiber namentlich bei Johannes Stabius Erkundigung einziehen, ſich aber über den Zweck der Auskünfte nichts merken laſſen. Wenn man ihn darnach frage, ſolle er ſich nur auf allerlei Bauten und Malereien, die man auf der Veſten und im Rathhauſe eben herſtelle, ausreden [3]).

1) Abgedruckt bei M. M. Meyer a. a. O. | 20—29. Die letzte iſt überſetzt in Dürers Briefen etc. 60 mit Anmerkung.

2 Pirkheimeri Op. ed. Goldaſt. 257.

3) Nürnberg, königl Archiv, Correſpondenzprotocoll 81, fol. 137. Baader, Beiträge II, 39.

Der Holzſchnitt, von welchem hier die Rede iſt, kommt meiſt nur in modernen Abdrücken aus Derſchaus Sammlung vor[1]). Anordnung und Ausſchnitt zeigen wenig Sorgfalt, ſie verrathen die bloſs proviſoriſche Beſtimmung des Blattes. Dasſelbe iſt ſtark überhöht und oben abgerundet; unten erſcheint der jugendliche Kaiſer in halber Figur, den Granatapfel in der Hand, einen breiten Hut auf dem Haupte, mit geöffnetem Munde und ſchwimmenden Augen etwas linkshin blickend, darüber Säulen, Wahlſpruch, Titel, Wappen bis auf die Jahreszahl 1519 mit jener Beſchreibung des Rathes übereinſtimmend; und dieſer obere Theil war wohl für den Revers der Denkmünze beſtimmt. Die Abſendung eines Abdruckes von dieſer Compoſition nach Augsburg, erklärt auch gleich die Thatſache, dafs dort der Formſchneider Joſt de Negker ſogleich eine zierlichere und in ſich vollendete Ausgabe davon veranſtalten konnte. Er fügte derſelben eine Umrahmung in Form einer reichen Renaiſſance-Architektur hinzu und darunter in acht Zeilen den Titel des Kaiſers und ſeine eigene Adreſſe in beweglichen Lettern[2]).

Als ſich Spengler ſeines Auftrages entledigt hatte, wurden wirklich nach Dürers Zeichnung zwei Münzeiſen hergeſtellt mit des Kaiſers Bildniſs und mit den Wappen ſeiner Reiche und ſeiner Erblande. Man prägte auch die Münzen, »daran nicht der Werth, ſondern die Arbeit und Kunſt anzuſehen iſt«; und mit einer Anzahl derſelben ſollte der Kaiſer überraſcht werden, wenn er zu dem nächſten, nach Nürnberg anberaumten Reichstage käme[3]). Als dieſer Reichstag wegen der in Nürnberg wüthenden Seuche nicht zu Stande kam, oder vielmehr im Jahre 1521 in Worms abgehalten wurde, wollte der Rath die Münzen dahin ſchicken. Ob es geſchah, wiſſen wir nicht. Auf dem nächſten Reichstage aber, der im Winter 1522 auf 1523 in Nürnberg verſammelt war, erſchien der Kaiſer nicht mehr; er war bereits nach Spanien zurückgekehrt. Umſonſt hatte alſo der Nürnberger Rath die alte Kaiſerburg in Stand ſetzen laſſen. Mit der Herrichtung und Ausſchmückung des Rathhauſes wurde gleichwohl fortgefahren.

Ein Decret des Rathes vom Jahre 1521 ordnete an, dafs das Rathhaus nach Dürers Zeichnungen ausgemalt werden ſollte. Die Koſten ſollten nach der Malertaxe berechnet werden. Von Dürer ſelbſt verlangte man ein Verzeichniſs ſeiner Leiſtungen, darnach die

1) Beſchrieben bei Bartſch, Appendix Nr. 41; Heller Nr. 2161; Paſſavant Nr. 334. b - c; und allgemein, doch wohl mit Unrecht Dürern abgeſprochen.

2) Beſchrieben bei Paſſavant Nr. 334, a.

3) Ob ſich ein Exemplar dieſer Münzen erhalten hat, konnte ich nicht erfahren; darüber kann vielleicht ein Numismatiker Auskunft geben.

Elteren Herren über ſeine Entlohnung beſchlieſsen ſollten. Wirklich erhielt er im Jahre 1522 einhundert Gulden »für ſeine viele Mühe, die er mit der Viſierung des Rathhauſes gehabt« [1]). Daraus geht deutlich hervor, daſs Dürer nur die Entwürfe zu den Malereien geliefert hat, welche heute noch die lange Wand des groſsen Rathhausſaales bedecken, daſs er jedoch an deren Ausführung keinen Antheil nahm. Dieſe wird ſeinem Schüler Georg Penz zugeſchrieben [2]). Da er aber nicht Fresco, ſondern in Tempera oder in Oel auf die Wand malte, ſo war die Arbeit nicht von langer Dauer. Nach einer vollſtändigen, rohen Uebermalung mit Oelfarben durch Gabriel Weyer im Jahre 1618, befinden ſich die Malereien jetzt wieder in einem ſo kläglichen Zuſtande, daſs über ihren urſprünglichen Werth nichts Sicheres mehr behauptet werden kann.

Die achtzig Schuh lange Hauptwand des alten, gothiſchen, ſpäter mit einem hölzernen Tonnengewölbe gedeckten Saales wird durch zwei ziemlich niedrige Thüren in drei ungleiche Theile abgetheilt, von denen der längſte rechts vom Beſchauer, der kürzeſte inmitten der beiden Thüren liegt. Für jede dieſer drei Abtheilungen lieferte nun Dürer den Entwurf einer Darſtellung; entſprechend den drei verſchiedenen Zwecken, welchen der ungeheure Saal dienen ſollte, als zu Staatsverſammlungen, wohl gar zu Reichstagen, ſodann zu Gerichtsverhandlungen und endlich auch zu geſelligen Zuſammenkünften, zu Tanz und Luſtbarkeit, bei Hochzeiten und anderen Feſten der patriziſchen Familien, denen eine ſolche Benutzung des Rathhauſes ſammt der Muſik, den Stadtpfeifern, als eines ihrer beſonderen Vorrechte zuſtand.

Die mittelgroſse Wandfläche links vom Beſchauer, dort wo ſonſt das berühmte Broncegitter Peter Viſchers ſtand, iſt der Rechtspflege gewidmet; und zwar ſollte ein abſchreckendes Beiſpiel zur Gerechtigkeit auffordern. Lucian [3]) beſchreibt das im Alterthume berühmte Gemälde des Apelles, das in allegoriſchen Geſtalten die Wirkungen der Verläumdung darſtellte. Der geniale Florentiner Leon Battiſta Alberti ſtellte dasſelbe ſchon in ſeiner 1435 geſchriebenen Schrift über die Malerei [4]) als Muſter hin. Infolge deſſen wohl verſuchten ſich ſo viele Meiſter der Renaiſſance in dieſer Compoſition, als Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Girolamo Mocetto, Raphael, Ambroſius Holbein, Rembrandt u. A. [5]) Dieſen reiht ſich auch Dürer

1) Baader, Beiträge I, 8.

2) Neudörfer, Nachrichten, 40: »Ao. 1521 hat er das Rathhaus renoviert«.

3) Calumn. non temere cred. 4.

4) De Pictura. Baſil. 1540. lib. III.

5) Von Kritik abgeſehen, befinden ſich die Federzeichnungen Mantegnas u. Rembrandts im Britiſchen Museum; die lavierte

Die Verläumdung nach Apelles.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 407.)

mit ſeinem Entwurfe für den Rathhausſaal an. Derſelbe iſt uns noch in einer Federzeichnung aus dem Jahre 1522 in der Albertina erhalten. Wir geben davon ein Facſimile in verkleinertem Maſsſtabe. Von einer fremden Hand, vermuthlich der Wilibald Pirkheimers, ſind Namen und Bedeutung der einzelnen Figuren deutſch und lateiniſch der Zeichnung beigeſchrieben. Dies erleichtert das Verſtändniſs der von Lucians Beſchreibung etwas abweichenden Compoſition [1]).

Mit langen Ohren »die für Midas Ohren gelten könnten«, ſitzt der unfähige Richter da; in's linke flüſtert ihm die Suſpicio (der Argwohn), zu ſeiner Rechten ſteht die Unwiſſenheit (Ignorantia), die durch ihre abwehrende Bewegung deutlich ausdrückt, daſs ihr bereits alles klar ſei. Auf den Wink des Richters ſchleppt die Calumnia (Verläumdung, »Verkleknus«) den Unſchuldigen (Insons) bei den Haaren herbei, der die Hände emporhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Die Verläumdung ſoll ein ungemein reizendes, aber leidenſchaftlich aufgeregtes Mädchen ſein, deren Geberden Muth und Zorn verrathen. Nicht vor ihr, wie Lucian ſagt, ſondern hinter ihr geht die Invidia (der Neid), bleich und häſslich, wie von langer Krankheit abgezehrt, zwiſchen der Täuſchung (Deceptio) und der Argliſt (»Fraus, Auffatz«), welche die Verläumdung hier bloſs aufhetzen, nicht aber ſie ſchmücken und aufputzen. Darauf läſst Dürer noch eine ähnliche Gruppe folgen: den tölpelhaften Irrthum (Error) zwiſchen der leichtgeſchürzten Eile (Acceleratio) und der Strafe, welche das Schwert in der Hand hält; dann erſt in Trauergewändern die Reue (Penitentia) verſchämt nach rückwärts blickend, wo endlich die Wahrheit (Veritas) triumphierend herannaht.

Im reichen modiſchen Gewande, mit weitem Federhut, die ſtrahlende Sonne auf einer Schale tragend, läſst Dürer die Wahrheit auftreten. Er durfte ſie freilich nicht in unverhüllter, jugendlicher Leibes-

---

Biſterzeichnung Raphaels aus dem Cabinet Crozat im Louvre, radiert in Clairobscur von Ch. N. Cochin u. V. Le Sueur, radiert von Denon, geſt. von Leroy. Girolamo Mocettos Stich bei Bartſch P. G. XIII, 113 Nr. 10. Amb. Holbeins Holzſchnitt bei Paſſavant P. G. III, 422 Nr. 1. Ein Holzſchnitt angeblich von Erhard Schön in Derſchaus Sammlung. Ein Wandgemälde von Hans Bock im Rathhauſe zu Baſel. Am meiſten bekannt iſt wohl das berühmte, kleine Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz. Die Vergleichung dieſer verſchiedenen Auffaſſungen iſt eben ſo anziehend als lehrreich.

1) Auf dem Wandgemälde ſind die Figuren faſt mit den gleichen lateiniſchen Namen bezeichnet. Ueberdies lieſt man zu beiden Seiten des Richterſtuhles den Spruch:

»Ein Richter ſoll kein Urthel geben,
Er ſoll die Sach' erforſchen eben«

nebſt der Ueberſetzung: »Nemo unquam sententiam ferat, priusquam cuncta ad amussim perpenderet«.

ſchönheit erſcheinen laſſen, wie jene italieniſchen Meiſter es gethan hatten. Dafür iſt ſeine Darſtellung reich an tiefſinnigen Motiven, voll feiner Beziehungen zwiſchen den Figuren und Gruppen. Die maſsvolle Haltung und die wohlabgewogene Anordnung derſelben, die klare Durchzeichnung bis auf die fein geknitterten Draperien ſind ein treffliches Beiſpiel für die ſpätere Formgebung Dürers. Ueber die Ausführung in faſt drei Schuh hohen Figuren, läſst ſich bei dem gegenwärtigen Zuſtande des Wandgemäldes wenig ſagen. Nur eine auffallende Abweichung von Dürers Zeichnung ſei hervorgehoben; ſie ſcheint mir deutlich zu beſtätigen, daſs Dürer ſelbſt bei der Uebertragung der Skizze auf die Wandfläche gar nicht betheiligt war. Dürer componierte die ganze Darſtellung ohne Zweifel genau für den Raum zwiſchen der linken Fenſterwand und der nächſten Eingangsthüre, ſo daſs der bloſs um eine Staffel erhöhte Richterſtuhl unmittelbar an dieſe Thüre ſich angelehnt hätte. Der Maler aber, welcher die Ausführung beſorgte, vielleicht alſo Georg Penz, kam damit nicht ganz zurecht oder irrte ſich und ſetzte nun den Thron und die Gruppe mit dem Richter erhöht auf die Fläche oberhalb des Thürſturzes. Dadurch kam dieſe Hauptgruppe theils aus der richtigen Linie einer friesförmigen Anordnung, theils blieb ein leerer Raum übrig, den der Maler durch Auseinanderrücken der drei vorderſten Gruppen auszugleichen ſuchte. Durch dieſe Auseinanderzerrung verfällt die ganze wohldurchdachte Compoſition der Iſolierung und Formloſigkeit. Es iſt nicht anzunehmen, daſs dieſer Miſsgriff unter den Augen des erfindenden Meiſters hätte vorkommen können.

Im Rücken des Richterſtuhles, in dem kleinen Raume zwiſchen den beiden Thüren iſt der »Pfeiferſtuhl« abgebildet. Sieben Stadtpfeifer, die officiellen Stadtmuſikanten mit ſtädtiſchen Wappenſchildchen als Abzeichen am Gewande, erſcheinen lebensgroſs auf einem ſteinernen, goldverzierten Renaiſſance-Balcone ſitzend oder ſtehend und zum Tanze aufſpielend; um ſie her noch andere Perſonen, lebhaft geſticulierend, zuſammen eine maleriſche Gruppe von vierzehn reichgekleideten Geſtalten. Um den Balcon läuft eine Baluſtrade mit drei Pfeilern, welche den volutenförmigen, in ſtarker Verkürzung gezeichneten Tragſteinen unten entſprechen. Man hat die Urheberſchaft Dürers an dieſer Compoſition bezweifelt, doch, wie mir ſcheint, nicht mit ausreichenden Gründen. Freilich hat ſich eine Skizze zu dieſem Bilde nicht erhalten und die gegenwärtige Malerei zeigt manche italianiſierende Züge. Wir wiſſen aber nicht, wie viel davon auf Rechnung des Georg Penz, der ſich nach Italienern weitergebildet haben ſoll, oder mehr noch auf den Reſtaurator G. Weyer zu ſchreiben

iſt[1]. Nach einer alten Tradition ſollen in den Muſikanten ſämmtlich Porträte dargeſtellt ſein, ohne daſs bisher mit einiger Wahrſcheinlichkeit einzelne Perſönlichkeiten namhaft gemacht worden wären. Bei genauer Betrachtung des Wandbildes drängte ſich mir allerdings eine Vermuthung auf, insbeſondere in Bezug auf die vornehmſten in der Mitte ſitzenden drei Stadtpfeifer, die durch die üblichen Wappenſchildchen an der Bruſt als öffentliche Diener der Stadt bezeichnet ſind. Zu dem Dreiviertel-Profile des links ſitzenden Alten mit der Haube ſcheint mir offenbar das bekannte Bildniſs Wolgemuts benützt worden zu ſein und zwar genau in der von Dürer aufgenommenen Stellung. Daſs Dürer damit eine Verewigung des zwei Jahre zuvor verſtorbenen Meiſters beabſichtigt hätte, läge wohl nahe. Der rechts Sitzende, ihm gegenüber erinnert trotz des beigefügten kurzen Bartes auffallend an das kräftige Profil und die Haartracht Lazarus Spenglers. Ob nun der dicke Mann mit der Stumpfnaſe in ihrer Mitte nicht urſprünglich gar Pirkheimers Züge getragen hat, ob überhaupt auch ein ſo kräftiger Scherz wie der, die beiden tonangebenden Männer der Stadt als aus Leibeskräften blaſende Stadtpfeifer darzuſtellen, noch als erlaubt und annehmbar angeſehen werden darf, laſſe ich dahin geſtellt.

Auf der langen Wandfläche rechts von der zweiten Thüre bis an das Ende des Saales, wo die Tribüne der Vorſitzenden aufgeſchlagen war, iſt in groſsem Maſsſtabe der Triumphwagen Kaiſer Maximilians gemalt, ganz von Gold und umgeben von den durch Pirkheimer erſonnenen Allegorien. Die Darſtellung entſpricht vollſtändig dem Meiſterwerke der Holzſchneidekunſt, das Dürer, als von ihm »erfunden, geriſſen und gedruckt« im Jahre 1522 zuerſt veröffentlichte; geſchnitten waren die Stöcke ohne Zweifel von Hieronymus Andreae[2]. Von der oben erwähnten Zeichnung des Jahres 1518 unterſcheidet ſich das Wandgemälde, wie der Holzſchnitt vornehmlich dadurch, daſs der Kaiſer allein, ohne ſeine Familie auf dem Wagen ſitzt. Es gieng wohl nicht an, den nunmehr regierenden Kaiſer Karl V. noch in untergeordneter Stellung als Prinzen neben dem Kaiſer abzubilden; auch fiel ja die Rückſicht auf jenes Programm, das Maximilian für ſeinen ganzen Triumphzug aufgeſtellt hatte, nach ſeinem Tode und nach der Unterbrechung der betreffenden Arbeiten hinweg. Ohne Zweifel hat bloſs

1) Lithographiert von Eberlein 1856. Vergl. A. Dürers Wandgemälde im gröſseren Rathhausſaale zu N. radiert v. Ph. Walther, mit Text von G. W. K. Lochner; Nürnb. 1869.

2) Bartſch 139; Heller 1912; Retberg 247; Hausmann S. 84. Concepte zu der Expoſition an den Kaiſer und zu den anderen Inſchriften des Holzſchnittes mit Correcturen von Pirkheimers Hand beſitzt A. H. Cornill in Frankfurt.

Dürers Zeichnung für den Holzſchnitt, wo nicht bereits dieſer ſelbſt bei der Ausführung der Wandmalereien als Vorlage gedient.

Es ſind dies die einzigen bekannten Wandgemälde, an deren Herſtellung Dürer wenigſtens durch Lieferung der Entwürfe Antheil hat. Es mochte ihm zu hoher Befriedigung gereichen, daſs er ſeinem kaiſerlichen Gönner an ſo bedeutſamer Stelle in der Vaterſtadt ein Denkmal ſetzen konnte. Daſs er aber jemals für Maximilian ſelbſt etwas auf die Wand gemalt oder gezeichnet hätte, iſt durch nichts beglaubigt, als durch eine Anekdote, die den Stempel der Erfindung an der Stirne trägt. Carel van Mander [1]) berichtet nämlich, der Kaiſer Maximilian habe Dürer einmal etwas an die Wand zeichnen laſſen. Da dieſer nun nicht hoch genug hinaufreichen konnte, befahl der Kaiſer einem der gegenwärtigen Edelleute, ſich niederzulegen, damit der Meiſter auf ihm ſtehen und ſo die Zeichnung vollenden könne. Als darauf der Edelmann ſich deſſen weigerte, da es doch eine Herabwürdigung für ihn wäre, von einem Maler mit Füſsen getreten zu werden, ſoll der Kaiſer geſagt haben, Albrecht wäre wohl edler als ein Edelmann wegen ſeiner ausgezeichneten Kunſt, und er, der Kaiſer, könne zwar aus jedem Bauer einen Edelmann machen, aus keinem Edelmann aber einen ſolchen Künſtler. Sodann habe der Kaiſer Dürern zugleich für alle ſeine künftigen Kunſtgenoſſen das Malerwappen verliehen, die drei ſilbernen Schilde im blauen Felde. Die Motivierung dieſer angeblichen Wappenverleihung iſt wohl der Hauptzweck der ganzen Geſchichte. Joachim von Sandrart ſchreibt dieſelbe nach, doch läſst er — ſelbſt ein Stückchen Edelmann — den Kaiſer von jenem nicht verlangen, daſs er ſich niederwerfe, ſondern bloſs, daſs er Dürern die Leiter halte. In dieſer höflicheren Faſſung ward die Fabel dann weiter erzählt und ſchliefslich populär; denn das Volk liebt es, ſeine Helden durch ſolche Exempel mit einander in Beziehung zu ſetzen; ihm genügt eine gewiſſe innere Wahrſcheinlichkeit des Berichteten, und wir mögen uns mit daran ergötzen, auch ohne es zu glauben.

1) Het Schilderboeck 2. Ausg. Amſterdam 1618, fol. 131 b.

XV.

Die Niederländische Reise.

»dergleichen ich in allen teutſchen landen nie geſehen hab«.

Dürer.

Am 12. Juli 1520 machte ſich Dürer auf zu einer Reiſe nach den Niederlanden. Die vornehmſte Veranlaſſung dazu haben wir bereits kennen gelernt; es galt dem neugewählten Kaiſer Karl V. irgendwo zu begegnen und von ihm die Beſtätigung für Maximilians Begnadungen zu erlangen. Zugleich wüthete auch wieder die Peſt in Nürnberg dermaſsen, daſs jeder, der es nur irgend thun konnte, der Stadt den Rücken kehrte. Pirkheimer, der ſich nach Neunhof auf das Gut ſeines Schwagers Geuder zurückgezogen hatte, berichtet in ſeinem berühmten Briefe an Bernhard Adelmann, daſs ſich ſeine Freunde mit Weib und Kind auf die umliegenden Dörfer geflüchtet hätten, und daſs ſeine eigenen Töchter ihren Männern nach Augsburg und Meiſsen nachgefolgt wären. Darum nahm wohl auch Dürer nicht bloſs ſeine Frau mit ſich, ſondern auch deren Magd Suſanne. Das Hauptziel Dürers war Antwerpen, das London jener Tage. Es bildete ſich eben damals zum erſten Sammelpunkte der Kunſtthätigkeit aus, wie es zuvor Brügge und Gent geweſen und nachmals Harlem und Amſterdam geworden ſind. Die reiche Handelſtadt eröffnete dem Meiſter zugleich gute Ausſichten auf Gewinn. Er führte daher einen anſehnlichen Vorrath von Kunſtſachen mit ſich, namentlich zahlreiche Abdrücke ſeiner Kupfer und Holzſchnitte. Der Verkauf derſelben ſollte wo möglich die Reiſe lohnen, auch ſollten ſie ihm die Wege ebenen bei den Herren, deren Hilfe er bedurfte.

Gleich in Bamberg beim Biſchofe Georg III., einem Schenk von Limburg, machte er davon Gebrauch. Er ſchenkte demſelben eine gemalte Madonna, ein Marienleben, eine Apokalypſe und für einen

Gulden Kupferſtiche. Dafür fand er aber nicht blofs einen ehrenvollen Empfang, der Biſchof verſah ihn auch mit einem Zollbriefe für ſeine Kunſtwaare und mit drei Empfehlungsbriefen an einflufsreiche Männer. Auch von den Malern in Bamberg ward Dürer ausgezeichnet. Dort miethete er dann einen Fährmann und fuhr zu Schiffe den Main hinab nach Mainz. Ueberall leiſtet ihm ſein Zollbrief gute Dienſte und öfter findet er in den Raſtorten freundliche Aufnahme. In Frankfurt ſchenkte ihm ſein alter Bekannter Jakob Heller, dem er einſt das Altarwerk gemalt hatte, den Wein in die Herberge. In Mainz ſtreitet man um die Ehre, ihn zu bewirthen. Dort beſteigt er am 23. Juli ein Rheinſchiff, um nach Köln zu fahren. Wieder ſchafft ihm der Zollbrief freien Durchlafs für ſeine Güter; nur mufs er an der Trier'ſchen Zollſchranke zu Boppart mit Schrift und Siegel bezeugen, »dafs er keine gewöhnliche Kaufmannswaare mit ſich führe«. In Lahnſtein treffen ſie gar einen Zöllner, der Dürers Frau gut kennt — vielleicht weil ſie zuweilen mit Kunſtwaare die Märkte bezogen hatte — er freut ſich nun auch Dürer ſelbſt kennen zu lernen und bittet ihn um Fürſprache bei ſeinem hohen Gönner, dem Kurfürſten von Mainz. Dürer ſcheint ſelbſt überraſcht von der guten Wirkung ſeines Zollbriefes, denn als man ihn auch in Engers, das wieder Trieriſch war, frei fahren läſst, verſichert er den Zöllner, er wolle es beim Biſchof von Bamberg rühmen. So kommen ſie denn nach Köln, wo Dürer von ſeinem Vetter, dem Goldſchmiede Niklas, empfangen und von dem Augsburger Kaufherrn Hieronymus Fugger ausgezeichnet wird. Von Köln wird dann die Reiſe zu Wagen fortgeſetzt über Sittard und Stockhem. Am 2. Auguſt 1520 kommt Dürer in Antwerpen an, das er mit dem damals in Oberdeutſchland gebräuchlichen Namen Antorf nennt. Welchen Eindruck das rege Treiben in der grofsen Handelsſtadt auf Dürer machte, und wie geſchickt er das Bild davon feſtzuhalten wufste, zeigt die Anſicht des Landungsplatzes beim Scheldethor, eine flüchtige Federzeichnung in der Albertina, die wir im verkleinerten Mafsſtabe hier wiedergeben. Ueber die letzten Etappen der Reiſe, wie über die ſpäteren Kreuz- und Querzüge Dürers in den Niederlanden giebt die beiliegende Reiſekarte genaueren Aufſchluſs.

Wir ſind über dieſe Reiſe Dürers ausnahmsweiſe gut unterrichtet, weil ſich ſein Reiſetagebuch noch erhalten hat. Es iſt die koſtbarſte Quellenſchrift zur Geſchichte Dürers, wie zur Beleuchtung der allgemeinen Kunſt- und Culturzuſtände ſeiner Zeit. Die erſte unvollſtändige Ausgabe davon veranſtaltete v. Murr in ſeinem Journal 1779, eine zweite, etwas genauere und, wie es ſcheint, vollſtändige Campe in ſeinen Reliquien 1828. Ueber die Urſchrift des Tagebuches fehlt es

Das Scheldethor zu Antwerpen.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 412.)

an jeglicher Nachricht. Vermuthlich verbirgt ſich dieſelbe in einem der Nürnberger Familienarchive [1]). Wir ſind ſomit nur auf den letzten, ganz unkritiſchen Abdruck angewieſen, wenn wir uns ein Urtheil über die urſprüngliche Einrichtung dieſes Notizbuches bilden wollen. Es ſcheint ein kleines Büchlein geweſen zu ſein, das vornehmlich den Zweck hatte, über die Ausgaben und Einnahmen während der Reiſe Rechnung zu führen. Zu Dürers Weſen gehört es eben auch, daſs er ein guter Haushalter war. Sorgfältig verzeichnet er jeden Stüber oder Weiſspfennig, den er für Nahrungsmittel oder als Trinkgeld ausgiebt, auch wohl in Geſellſchaft vertrinkt oder verſpielt. Die Angabe der Ortſchaften, in die er kommt, und mancher Thatſachen, die mit Geldauslagen verbunden waren, ergab ſich dabei von ſelbſt. Dürer geht aber noch weiter und verzeichnet gleich auch noch andere Erlebniſſe offenbar zur Hilfe für ſein Gedächtniſs, wenn er ſich ſpäter an der Erinnerung ergötzen wollte. Je nach dem Grade des Intereſſes, das er an einer Sache nimmt, wie nach Maſsgabe der Zeit, die ihm eben zur Verfügung ſtand, werden nun dieſe Aufzeichnungen ſtellenweiſe auch weitläufiger. Er ſcheint dieſelben nicht alle Tage regelmäſsig eingetragen zu haben. Daher faſst er zuweilen mehrere Tage zuſammen und kömmt wohl auch auf bereits früher berührte Thatſachen ergänzend zurück. Anderſeits muſs er bei der Eintragung immer gröſsere oder kleinere Lücken gelaſſen haben, in die er dann allmählich auflaufende Zahlen oder andere Bemerkungen einſchaltete. Manche dieſer Einſchaltungen konnte er erſt nach ſeiner Heimkehr gemacht haben, z. B. wo er die Vertheilung der mitgebrachten Geſchenke an die Freunde und Bekannten aufführt, oder wo er von ſeiner Erkrankung in Zeeland ſpricht. Das Tagebuch muſs ſomit noch daheim eine Redaction erfahren haben, ohne daſs es dabei zugleich abgeſchrieben worden wäre, denn ſonſt hätte Dürer wohl Manches zuſammengezogen, wie z. B. die Zahlen der Mahlzeiten, die er immer durch täglich neben einander geſetzte Striche oder j ausgedrückt hatte. Das ganze Tagebuch hatte ja niemals den Zweck der

1) H. A. von Derſchau erzählte zwar dem Reiſenden Th. Fr. Dibdin, A biographical tour in France and Germany 1821, III. Supplem. 33: er habe ein Tagebuch Dürers beſeſſen, und dasſelbe ſei an einem ungenannten Orte während einer Schlacht zwiſchen Franzoſen und Preuſsen verbrannt. Ob darunter das Original des niederländiſchen Tagebuchs zu verſtehen ſei, iſt mehr als zweifelhaft. Die ganze Geſchichte klingt unglaublich. Derſchau beſaſs nur die alte Abſchrift aus der Ebner'ſchen Bibliothek, die bereits Murr als Vorlage gedient hat und nachmals 1825 in den Beſitz eines Freiherrn Groſs von Trockau übergegangen ſein ſoll. Vergl. meine Ausgabe: Dürers Briefe, Tagebücher etc., wo ich eine Erklärung des ſo mangelhaft überlieferten Textes verſucht habe. Daſelbſt auch die genaueren Nachweiſe für die im Folgenden berührten Einzelnheiten.

Veröffentlichung; es ſollte nebſt der Rechnungslegung zugleich als Andenken an die denkwürdige Reiſe dienen und wohl zugleich als Behelf zu den Berichten, die er ja den Freunden daheim von den Wundern in der Fremde geben mufste.

In Antwerpen nahm Dürer gleich Herberge bei Jobſt Plankfelt. Ein Bildniſs dieſes ſeines Wirthes, eines noch jugendlichen Mannes, 1520 von Dürer mit der Feder gezeichnet, befindet ſich im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt. Bei ihm wohnte nun Dürer und die Seinen friedlich die längſte Zeit, und als Plankfelts Weib niederkömmt, ſteht die Dürerin bei dem Kinde Gevatter. Dürer bedang alles genau mit ſeinem Wirth; er ſelbſt ſpeiſte mit demſelben, wenn er nicht auswärts geladen war. Die Frau und die Magd aber lieſs er oben auf ihrer Kammer kochen und eſſen, wohl der Erſparniſs halber. Gleich am Tage ſeiner Ankunft lud ihn Bernhard Stecher, der Factor des Hauſes Fugger, zu Abend und gab ihm ein köſtliches Mahl. Und am nächſten Sonntage den 5. Auguſt luden ihn die Maler ſammt ſeinem Weibe und der Magd auf ihre Zunftſtube und feierten ihn durch eine überaus köſtliche Bewirthung. Dürer bewunderte das viele Silbergeſchirr und das koſtbare Geräth und verzeichnete weiter mit Behagen: »Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tiſche geführt wurde, da ſtand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen groſsen Herren. Es waren unter ihnen auch Männer von gar ſtattlicher Perſönlichkeit, die ſich alle mit tiefer Verneigung auf das Allerdemüthigſte gegen mich benahmen und ſagten, ſie wollten, ſo viel wie nur möglich alles das thun, was ſie wüſsten, daſs mir lieb wäre. Und wie ich ſo da ſaſs, kam der Rathsbote der Herren von Antwerpen (der Syndicus der Stadt) mit zwei Dienern und ſchenkte mir im Namen der Rathsherren von Antwerpen vier Kannen Wein und ſie lieſsen mir ſagen, ich ſolle hiermit von ihnen ausgezeichnet und ihres Wohlwollens verſichert ſein«. Er berichtet dann noch, wie ſie bis ſpät in die Nacht fröhlich beiſammen geweſen und wie er und die Seinen dann gar ehrenvoll mit Windlichtern heimgeleitet worden ſeien. Aus ſolchen Vorgängen, die ſich auch in anderen niederländiſchen Städten wiederholten, konnte Dürer ſehen, wie ſehr ſein Ruhm in dieſem alten Kunſtlande verbreitet war. Anders als einſt in Venedig, ohne Neid und gewerbliche Miſsgunſt huldigten ihm hier ſeine Kunſtgenoſſen, denn ſie betrachteten ihn als einen der Ihrigen in jeder Beziehung. Sie lieſsen ſich gar eine colorierte Federſkizze von Dürer entwerfen, oder, wie er ſich ausdrückt, eine »Viſierung mit halben Farben«. Noch trennte ja keine nationale Schranke die flämiſchen Provinzen von Deutſchland.

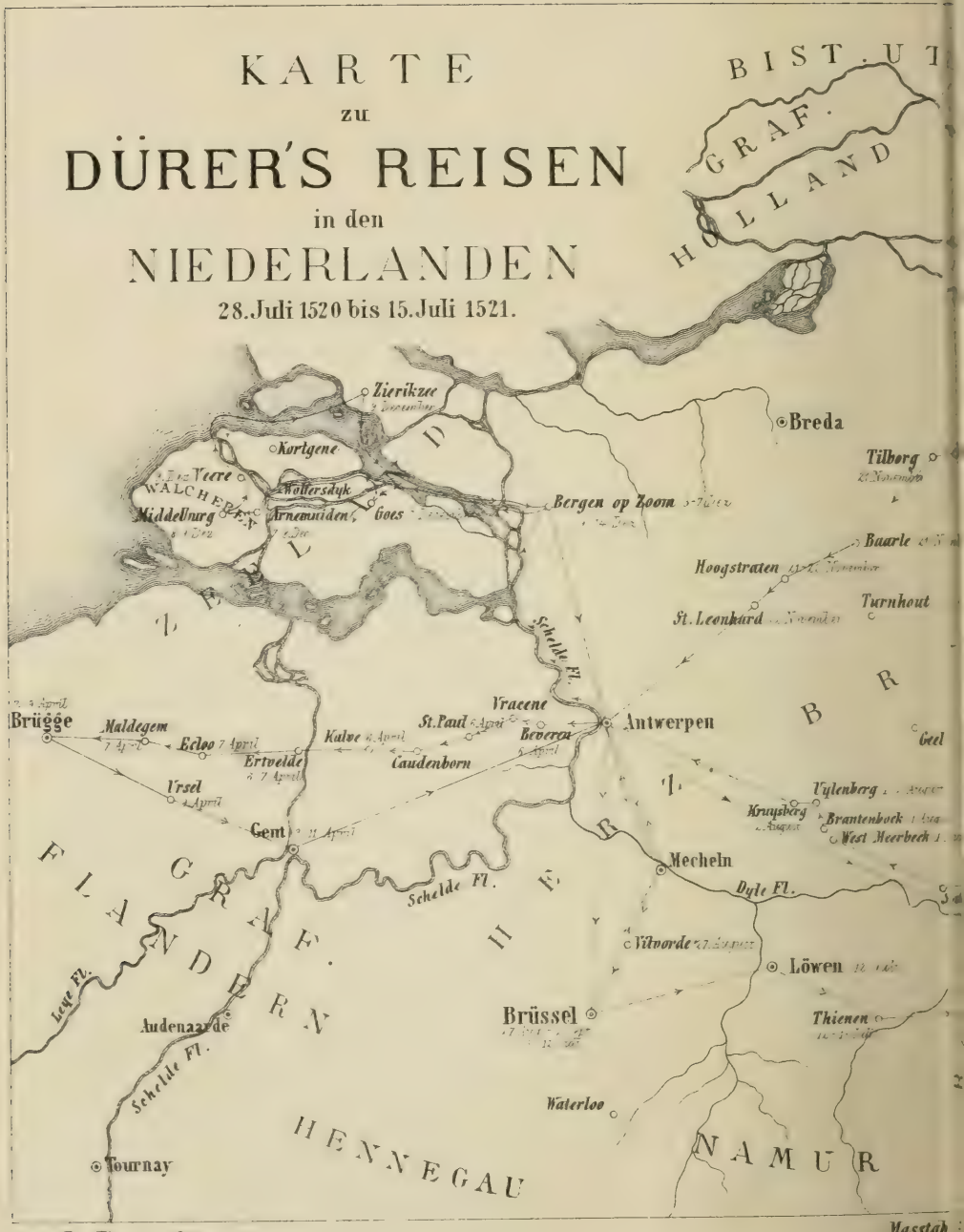
Dürer verfolgte auch mit offenen Augen das rege Kunſtleben daſelbſt in ſeiner Wirkſamkeit ſowohl, wie in den Denkmälern ſeiner groſsen Vergangenheit. Schade nur, daſs es nicht ſeine Art war, ſich über dieſe Dinge eines weiteren zu verbreiten, am wenigſten in Aufzeichnungen, die er bloſs für ſich und nur zur Hilfe ſeines Gedächtniſſes ganz ſpärlich gemacht hat. Wir erfahren bloſs, daſs er gleich in den erſten Tagen ſeiner Ankunft Meiſter Quentin Maſſys in ſeinem Hauſe, genannt »zum Affen« in der Gerberſtraſse beſuchte. Welchen Eindruck aber der groſse Stil, die glänzende Malweiſe, die überzeugende Charakteriſtik des gewaltigen Malers auf ihn gemacht haben, verſchweigt er uns. Wir errathen es aber dennoch beim Anblicke der letzten Gemälde, die Dürer noch zu vollenden beſchieden war. Genug, Quentin Maſſys war der erſte Maler, den Dürer in den Niederlanden aufſuchte; er war unter den Lebenden auch der einzige, der ſich mit ihm meſſen konnte. Sodann ward Dürer von ſeinem Wirthe in das Zeughaus von Antwerpen geführt. Dort hatten die Maler ihre Werkſtätte aufgeſchlagen, um den groſsen Triumphbau herzurichten, durch welchen Kaiſer Karl am 23. September ſeinen feierlichen Einzug halten ſollte. In ſolchen prächtigen Verkleidungen ihrer Straſsen pflegten die Städte Zeugniſs davon abzulegen, daſs ihre Loyalität mit ihrem Reichthume und mit der Kunſtfertigkeit ihrer Maler im rechten Einklange ſtand. Dürer bewunderte denn auch die vierhundert Bögen, die je 40 Schuh weit und zwei Stockwerke hoch zu beiden Seiten der Straſse aufgeſtellt werden ſollten, und deren Herſtellung die anſehnliche Summe von 4000 Gulden koſtete.

Durch Empfehlungsbriefe, die er von Hauſe mitgebracht hatte, durch Landsleute aus Nürnberg, die er überall traf, durch ſeine Kunſt, wie durch ſein liebenswürdiges Auftreten fand Dürer bald zahlreiche Freunde und Gönner in Antwerpen und in den anderen niederländiſchen Städten, die er beſuchte. Er wird überhäuft mit Einladungen und mit allerlei Geſchenken, die er nach Kräften erwiedert. Dazu dienten ihm vornehmlich ſeine Kunſtblätter, wie auch ſein Geſchick im Porträtieren. Er erwähnt zahlreicher Bildniſſe, die er meiſt aus Gefälligkeit, zuweilen gegen Bezahlung den Leuten lieferte und von denen ſich natürlich nur ein kleiner Theil erhalten hat. Es waren meiſt Kohlezeichnungen und nur ausnahmsweiſe Gemälde. Dürer hatte ſich gar nicht mit allem zur Oelmalerei Nöthigen verſehen, ſo daſs er ſich gleich anfangs einen Geſellen und die Farben von Joachim de Patenier ausleihen muſste. Für ſich ſelbſt zeichnet er die Leute öfter in kleinerem Formate mit der Feder; ſo das Bruſtbild des martialiſchen Tonkünſtlers Felix Hungersperg in der Albertina, ein hagerer Mann

mit langem Halſe, einem erblindeten Auge, ein Barret mit weiter, geſchlitzter Krempe über dem Haarnetze, darüber die Jahreszahl 1520 und die Aufſchrift: Das iſt Hauptmann Felix, der köſtliche Lautenſchläger. Später zeichnete er denſelben nochmals mit der Feder knieend in deſſen Buch, vermuthlich in das Notenheft; dieſe Zeichnung oder doch die Skizze dazu befindet ſich in derſelben Sammlung. Der muſikaliſche Kriegsmann kniet da rechtshin gewandt, ſo daſs das blinde Auge unſichtbar wird, die Hände über einem Schilde gefaltet, auf dem der kaiſerliche Doppeladler angebracht iſt. Darüber von Dürers Hand: »Felix Hungersperg, der köſtlich und übergerad lawtenſchlaher« und ſeitwärts die Bemerkung »Das ſind die peſten: Felix, Adolff, Samario« — die beſten Lautenſchläger nämlich, ein Zeichen, daſs Dürer auch dem Genuſſe der Tonkunſt huldigte.

Unterwegs führte Dürer ein kleines Skizzenbuch mit ſich, das Blätter von weiſsgrundiertem Papier enthielt und in das er mit dem Metallſtifte, dem ſogenannten Silberſtifte zeichnete. Das Büchlein hatte ein Querformat in der Gröſse eines mittleren Octavo. Einzelne Blätter daraus haben ſich in den verſchiedenſten Sammlungen erhalten; ſie ſind am Formate, am Materiale und in der Regel auch an den, der Zeichnung beigefügten Inſchriften und Jahreszahlen leicht zu erkennen. Die Behauptung, daſs Dürer daneben noch ein anderes Skizzenbuch von groſsem Formate mit ſich geführt habe, um darin Bildniſſe mit der Kohle zu ſammeln, iſt bloſs eine zur Beglaubigung von Fälſchungen aufgebrachte Fabel. Wenn Dürer auch zu ſeinen Zwecken manche Kohlezeichnung in gröſserem Maſsſtabe machte, ſo geſchah dies gewiſs nur ausnahmsweiſe und auf einzelnen loſen Bögen.

In Antwerpen machte Dürer bald die Bekanntſchaft von Erasmus von Rotterdam, der ihn beſchenkte und deſſen Bildniſs er dann wiederholt zeichnete. Desgleichen porträtierte er den Aſtronomen Nicolaus Kratzer, den er bei Erasmus traf und der ihm dann in vielen Angelegenheiten nützlich geweſen iſt. Er war ein Münchener von Geburt, lebte aber am engliſchen Hofe. Dort malte nachmals Holbein das treffliche Bildniſs von ihm, das ſich gegenwärtig im Louvre befindet. Wir werden noch ſehen, daſs der freundſchaftliche Verkehr des Gelehrten mit Dürer ſpäter eine briefliche Fortſetzung fand. Die Beſtrebungen von Stabius und Anderen, an denen ſich ja auch Dürer mit betheiligte, boten hinreichende Anknüpfungspunkte. Dürer verſchenkte ja damals in Antwerpen auch einmal ſeine »Imagines coeli«. Beſondere Gönner findet Dürer jedoch an einigen fremden Kaufleuten in Antwerpen, ſo an dem Factor oder Conſul von Portugal, Namens Brandan, den er meiſt ſchlechtweg den Portugieſen



Zu Thausing, Dürer.

Masstab

60.000.

Entw. v. M. Thausing.

nennt, wie an deſſen Landsmanne und ſpäterem Nachfolger, dem reichen Kaufherrn Roderigo Fernandez, der 1528 als Factor der portugieſiſchen Nation das prächtige Haus von Ymmerſeele, ſpäter Vetkot genannt, kaufte. Er verſieht Dürer reichlich mit portugieſiſchem und franzöſiſchem Wein, dazu Auſtern und Leckerbiſſen, Marzipan und Zuckerwerk aus den Producten der Colonien, »darunter einige Zuckerrohre ſo wie ſie wachſen«. Brandan ſchenkt ihm Porzellangeſchirr und kalikutiſche Federn u. dergl. m.

Vornehmlich aber war es der Genueſe Tomaſo Bombelli, der ſich Dürers annahm und in deſſen Familie der Meiſter viel verkehrte. Bombelli ſtammte eigentlich aus Lucca; er war einer der reichſten Seidenhändler in Antwerpen und zugleich Zahlmeiſter der Statthalterin, Erzherzogin Margarethe. Dürer verzeichnet ſorgfältig die vielen Beweiſe von Werthſchätzung, die er gerade von dieſen Ausländern empfängt. Ihre Aufmerkſamkeit erſtreckt ſich auch auf ſeine Ehehälfte. Bald ſchenkt ihr Bombelli reichlichen Stoff zu einem Mantel, dann wieder Roderigo einen kleinen grünen Papagei, dem ein Sittichhaus gekauft werden muſs, ein Ringlein, das mehr als 5 Gulden werth iſt, Roſenöl und dergleichen.

Ein beſonderes Augenmerk widmet Dürer in Antwerpen den Werken der Baukunſt. Er läſst ſich von ſeinem Wirthe in das Haus des Bürgermeiſters Arnold van Liere führen und iſt überraſcht von der groſsartigen Anlage desſelben. Er bewundert die Frauenkirche, die nachmalige Kathedrale von Antwerpen, und deren prunkvolle Einrichtung. Eine feine Federzeichnung nach der Seitenanſicht der Kirche mit unvollendetem Thurme in der Albertina iſt zwar nicht von Dürers Hand, ſondern niederländiſche Arbeit, ſtammt aber wohl aus ſeinem Beſitze, er mag dieſelbe aus Antwerpen mitgebracht haben. Nicht minder preiſt er das ſteinerne Geſtühle und die monolithen Säulen in der Kirche der Prämonſtratenſer-Abtei St. Michael. »Und zu Anttorf, fügt er bei, ſparen ſie keine Koſten zu ſolchen Dingen, denn da iſt Geldes genug«! Den Thurm von St. Michael, aus der Häuſermaſſe hervorragend, hat er eigens mit dem Stift in ſein Skizzenbuch gezeichnet, daneben das Bildnis eines 24jährigen Mannes; das Blatt befindet ſich in der Sammlung des Herzogs von Aumale. Köſtlich findet Dürer auch das Haus der Fugger mit ſeinem beſonderen Thurme, dem ſchönen Garten, dem reichen Marſtall. Am 19. Auguſt, dem Sonntage nach Mariae Himmelfahrt hatte Dürer noch Gelegenheit, die groſse Procession zu ſehen, welche von der Frauenkirche ausgieng und länger als zwei Stunden brauchte, um an ſeinem Hauſe vorüberzuziehen. Die Pracht des Aufzuges, an dem ſich alle Würdenträger, Zünfte und

Brüderſchaften betheiligten, machte einen groſsen Eindruck auf ihn. Er konnte ſich nicht ſatt ſehen an den herzerfreuenden Dingen, an den Schauſpielen und Gruppen, die da auf Wägen, Schiffen und anderem Bollwerk mitgeführt werden: die Schaar der Propheten, der engliſche Gruſs, der Zug der heiligen drei Könige auf Kameelen und anderen ſeltſamen Thieren, die Flucht nach Aegypten, dann St. Margaretha mit ihren Jungfrauen und mit dem Drachen — »die war beſonders hübſch«, St. Georg mit ſeinen Knappen, ein ſtattlicher Harniſchreiter, und viele andere Knaben und Mädchen in koſtbaren fremden Trachten, verſchiedene Heilige vorſtellend. Launig giebt er es auf, all' die Herrlichkeit zu beſchreiben: »und war des Dinges ſo viel, daſs ich es in ein ganzes Buch nimmer könnte ſchreiben, ich laſs' es alſo fein bleiben«.

Am 26. Auguſt fuhr er mit Herrn Thomas Bombelli über Mecheln nach Brüſſel. Die Zeit der Ankunft des neuen Kaiſers rückte heran; da galt es die nöthigen Vorbereitungen zu treffen und Verbindungen anzuknüpfen. Schon von Antwerpen aus hatte Dürer durch einen kaiſerlichen Thürhüter dem Bildhauer Konrad Meyt einige ſeiner beſten Kupferſtiche zugeſchickt. Meiſter Konrad, ein Schweizer von Geburt, ſtand in den Dienſten der Statthalterin Margarethe, der Tochter Kaiſer Maximilians I.; er galt für den erſten Bildhauer ſeiner Zeit in den Niederlanden. Dürer bewunderte nicht wenig »den guten Bildſchnitzer, desgleichen er keinen geſehen hatte«. Er lud ihn auf der Durchreiſe zu Mecheln zum Nachteſſen und war dafür ſein Gaſt in Brüſſel. Hier traf er bereits die Krönungsdeputation der Vaterſtadt, beſtehend aus den Rathsherren Hans Ebner, Leonhard Groland und Niklas Haller. Sie waren abgeordnet, um die Reichsinſignien zur Kaiſerkrönung nach Aachen zu überbringen und dieſelben ſodann wieder heimzuführen. Sie verſäumten nicht den berühmten Landsmann auszuzeichnen und nahmen ſeine ganze Verpflegung auf ſich. In Brüſſel begegnete Dürer auch dem früheren, eben 1520 abgetretenen Bürgermeiſter von Antwerpen, Jan van Ymmerſeele, Markgrafen des Landes von Ryen; er hatte ein Empfehlungsſchreiben des Biſchofs von Bamberg an ihn abzugeben und fügte demſelben gleich eine Kupferſtichpaſſion bei, »daſs er ſich meiner dabei erinnere«. Eine ſolche ſchenkte er auch dem Herrn Jakob de Banniſis, dem vertrauten Rathe und Geheimſchreiber weiland Maximilians I. Bei ihm konnte Dürer der beſten Aufnahme ſicher ſein, denn Banniſis war ein naher Freund Pirkheimers, der ihm Bücher gewidmet hat. In einem Briefe an Pirkheimer preiſt ihn auch Ulrich von Hutten als »einen überaus gelehrten und beredten Mann — er wünſche nur, daſs der Kaiſer zehn ſolche Berather hätte«. Dürer kannte ihn vermuthlich bereits von früheren Begegnungen her. Banniſis

lieſs ihm nun von ſeinem Schreiber die Bittſchrift an den Kaiſer aufſetzen und lud ihn zu Gaſte.

In Brüſſel gab es denn auch für Dürer manches Wunder zu ſehen; ſo das »köſtliche Rathhaus, groſs mit ſchön gehauenem Maſswerk und mit einem herrlichen, durchſichtigen Thurme«, und in der goldenen Kammer daſelbſt, die vier Gemälde, die der groſse Meiſter Rüdiger, d. i. Rogier van der Weyden, gemacht hat. Es war dies der groſse Flügelaltar mit Beiſpielen ſtrenger Rechtspflege, das Hauptwerk, welches Rogier als Maler der Stadt Brüſſel ausgeführt hatte und das bei der franzöſiſchen Belagerung 1695 zu Grunde gieng. Zumeiſt aber wird Dürers Wiſsbegierde gefeſſelt durch »die Dinge, die man dem Könige aus dem neuen Goldlande, aus Mexico, gebracht hat: eine ganz goldene Sonne, eine ganze Klafter breit, desgleichen einen ganz ſilbernen Mond, eben ſo groſs, zwei Kammern voll Rüſtungen der Leute dort, desgleichen allerlei Wunderliches von ihren Waffen, Harniſchen und Geſchoſſen, gar ſeltſame Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderſame Gegenſtände zu menſchlichem Gebrauch, was da viel ſchöner zu ſehen iſt, als Wunderdinge. Dieſe Sachen ſind alle ſo koſtbar geweſen, daſs man ſie hunderttauſend Gulden werth ſchätzt. Ich aber habe all' mein' Lebtag' nichts geſehen, das mein Herz ſo ſehr erfreut hätte, wie dieſe Dinge, denn ich ſah darunter wunderbare, kunſtvolle Sachen und verwunderte mich über die ſubtilen Ingenia der Menſchen in fremden Landen. Ja ich kann gar nicht genug erzählen von den Dingen, die ich da vor mir gehabt habe«. Unter vielen anderen ſchönen Dingen, die er zu Brüſſel ſah, findet er insbeſondere den Knochen eines vorweltlichen Rieſenthieres ſo bemerkenswerth, daſs er ihn im Tagebuche nachzeichnet, er hält ihn für »einen ſo groſsen Fiſchknochen, als hätte man ihn von Quaderſtücken zuſammengemauert«. Sodann beſucht er den prächtigen Palaſt des Grafen Heinrich von Naſſau, des Statthalters von Holland, desſelben, der durch ſeine Heirat mit der Erbtochter von Oranien den Glanz des Hauſes begründete. Unter andern Koſtbarkeiten ſah er dort in der Kapelle ein gutes Werk vom Meiſter Hugo van der Goes, vermuthlich die ſieben Sakramente, Gemälde, welche in ſpäteren Inventaren des Naſſauer Hauſes noch erwähnt werden. Beſonders gedenkt er noch der wunderbaren Ausſicht, deren man aus dem hochgelegenen Hauſe genieſst.

In Brüſſel ward ihm damals auch die Ehre, daſs die Erzherzogin Margarethe nach ihm ſchickte, ſich ausnehmend huldvoll gegen ihn erwies und ihm zuſagte, ſie wolle ſeine Fürſprecherin bei ihrem Neffen, dem König Karl ſein, deſſen Erziehung ſie einſt geleitet hatte. Mar-

garethe hatte von ihren Ahnen die Liebe zur Kunſt geerbt, ja ſie bethätigte ſich ſelbſt als Künſtlerin auf allen Gebieten; ſie dichtete, componierte, malte und trieb feine Kunſtſtickerei, die damals auf gleicher Höhe mit der Malerei ſtand. Sie fand in ſolcher Beſchäftigung Erſatz für den troſtloſen Lebenslauf, den ihr eine leidige Familienpolitik bereitet hatte. Ihr Lieblingsmeiſter war damals der Brüſſeler Maler Bernhard van Orley. Obwohl ein Altersgenoſſe Dürers, gehörte Meiſter Bernhard bereits einer viel weiter fortgeſchrittenen Kunſtrichtung an; er gab ſich rückhaltlos der Nachahmung italieniſcher Vorbilder hin und förderte ſo mit den Uebergang zu jenem Manierismus, welcher die ältere niederländiſche Kunſtblüthe zu Grabe trug. Dies hinderte ihn nicht, Dürer zu huldigen; er lud ihn zu einem Mahle, deſſen Koſtbarkeit Dürer in Erſtaunen ſetzte, und dazu luden ſich von ſelbſt einige vornehme Herren vom Hofe ein »um mir gute Geſellſchaft zu leiſten«; und zwar Jan de Marnix, Schatzmeiſter und Generaleinnehmer der Finanzen in den Niederlanden, Jehan de Meteneye, der Oberſthofmeiſter des Königs, und Gilles de Buſsleyden, Chef der Rechnungskammer von Brabant. Mit dem Letzteren wechſelte Dürer Geſchenke; den Erſten hat er mit der Kohle porträtiert.

Dürer verzeichnet noch in Brüſſel: »zwei Stüber gegeben für das Aufſperren von St. Lucas Altartafel«. Darunter iſt nicht etwa eine Darſtellung des heil. Lucas, wie er die Madonna malt — als etwa das Gemälde von Rogier van der Weyden [1]) — zu verſtehen, ſondern offenbar ein Altarbild, deſſen Urheberſchaft man damals auf den Evangeliſten Lucas ſelbſt zurückführte. Solcher angeblicher Urbilder der heiligen Perſonen gab es damals die Menge. Die Erzherzogin Margarethe beſaſs ein Bildniſs Chriſti »nach dem Leben gemalt«, und eines der heiligen Jungfrau »gemalt von St. Lucas«, das auch Karl V. ungemein hochſchätzte. Es war vielleicht dasſelbe, welches Dürer betrachtete. Es mag irgendwo in einer Kirche aufgeſtellt geweſen ſein. Noch ſchmälerte ja kein ruchloſer Zweifel den Genuſs und den Beſitz eines Gemäldes; es war die gute alte Zeit vor aller Kunſtgeſchichte!

Am 2. September kehrte Dürer mit Thomas Bombelli nach Antwerpen zurück. Dort erhielt er eine Einladung von den beiden Herren von Rogendorf. Es ſind dies Wilhelm und ſein jüngerer Bruder Wolf von Rogendorf aus einem öſterreichiſchen Geſchlechte. Insbeſondere der erſtere war einer der vertrauteſten Diener Maximilians I. im Kriege

1) Annahme von Crowe u. Cavalcaſelle, History of early flemish painters, II. Auflage S. 217.

wie in Staatsgeſchäften, Mitglied des niederländiſchen Staatsrathes und Generalſtatthalter von Friesland; ein Amt, das er gerade damals am 8. October 1520 aufgab, um nach Oberdeutſchland zurückzukehren. Dürer berichtet weiter: »Ich habe einmal mit ihnen gegeſſen und habe ihr Wappen groſs auf einen Holzſtock gezeichnet, daſs man es ſchneiden kann«. Von dieſem gröſsten und wohl auch ſchönſten Wappen von Dürer hat ſich bisher bloſs ein einziger, überdies um eine Ecke verſtümmelter Abdruck gefunden; er befindet ſich im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[1]). Dürer erhielt für ſeine Zeichnung 7 Ellen Sammt zum Geſchenk. Rogendorf war ein kunſtſinniger Herr, denn er hatte einen eigenen Maler, Meiſter Jakob aus Lübeck, in ſeinen Dienſten. Viele angeſehene Männer und auch Künſtler verſammelten ſich eben damals in Antwerpen, um der feierlichen Einholung des neuen Kaiſers Karl V. beizuwohnen. Dürer verſäumte nicht, ſich die lateiniſche Feſtſchrift darüber von Cornelius Grapheus zu kaufen und fügt hinzu: »da waren die Pforten gar koſtbar geziert mit Kammerſpielen, groſser Freudigkeit und ſchönen Jungfrauenbildern, dergleichen ich wenig geſehen habe«. Genaueres theilte er nachmals Melanchton mit von den herrlichen Schauſpielen, die er da geſehen habe, und wie in den, offenbar mythologiſchen Gruppen die ſchönſten Jungfrauen ausgeſtellt geweſen wären, faſt ganz nackt und bloſs von einem ganz dünnen und durchſichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiſer habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber ſei gerne herangekommen, ſowohl um zu ſehen was vorgeſtellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten; oder wie er ſich ausdrückte: Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bischen unverſchämter umgeſchaut[2]).

Dürer erfuhr damals in Antwerpen, daſs ſich die Werkſtatt Raphaels von Urbino nach deſſen Tode am 6. April 1520 völlig aufgelöſt habe. Einer von deſſen Schülern, der ihn kennen zu lernen wünſchte, brachte ihm dieſe Kunde. Es war Thomas Vincidor von Bologna, der mit einem eindringlichen Empfehlungsbriefe vom Papſte Leo X. nach den Niederlanden gekommen war, um die Ausführung der gewirkten Tapeten nach den Cartons von Raphael und

1) Retberg 239. Deſſen lithographiſche Copie im zweiten Drucke mit Ergänzung der fehlenden Ecke.

2) Narravit haec mihi optimus et honestissimus vir Durerus pictor, civis Norinbergensis, qui una cum Caesare urbem est ingressus. Addebat idem, se quam libentissime accessisse, cum ut agnosceret, quid ageretur, tum ut perfectionem pulcherrimarum virginum rectius consideraret, dicens: Ego, quia eram pictor, aliquantulum inverecundius circumspexi. Manlius, Locorum communium collectanea, Basileae 1563. II.: De Lege; praecipuae decalogi virtutes obiter in quadam lectione a Domino Philippo recitatae. p. 213.

ſeinen Schülern zu überwachen[1]). Der Bologneſe verehrte Dürer einen goldenen Ring mit einem antiken geſchnittenen Steine — fünf Gulden werth — und Dürer beeilte ſich ihm dagegen von ſeinen beſten Bilddrucken ſo viel zu ſchenken, daſs es ſechs Gulden ausmachte. Am 1. October übergiebt er ihm noch einen ganzen Druck von ſeinen Werken, damit er denſelben durch einen anderen Maler nach Rom ſchicken und ihm dafür das Werk Raphaels eintauſchen möge. Darunter verſtand Dürer ohne Zweifel die Stiche von Marcanton Raimondi, welche dieſer nach Vorlagen von Raphael und unter deſſen Augen ausgeführt hatte; ſie wurden fortwährend gleich eigenhändigen Arbeiten Raphaels geſchätzt. Thomas von Bologna malte damals auch ein Bildniſs von Dürer. Ein Kupferſtich darnach von Andreas Stock aus dem Jahre 1629 giebt uns davon noch eine Vorſtellung[2]). Das Bruſtbild zeigt Dürer in breitem Hut und Pelzſchaube; die Haare ſind nicht mehr ſo lang, wie in früheren Jahren, doch fallen ſie noch reichlich bis zu den Schultern hinab; der Bart iſt kurz, doch ſehr dicht und kräftig. Dürer bemerkt, daſs der Maler das Bildniſs mit nach Rom führen wolle. Doch bleibt es zweifelhaft, ob der Bologneſe je wieder nach Italien zurückkehrte. Er fand eine neue Heimath in den Niederlanden, wird dort der Maler des Kaiſers genannt und lebt bis in die dreiſsiger Jahre zu Breda, geehrt vom Grafen Heinrich von Naſſau, deſſen Schloſs er daſelbſt ſchmückt.

Um die Beſtätigung ſeines Leibgedinges weiter zu betreiben, folgte Dürer dem Kaiſer auf ſeiner Krönungsfahrt. Am 4. October fuhr er über Maaſtricht nach Aachen, wo er am 7. ankam. Dort ſah er »die proportionierten Säulen mit ihren guten Capitälen von grünem und rothem Porphyr und Gaſſenſtein, die Karl der Groſse aus Rom dahin hat bringen und da einflicken laſſen; dieſelben ſind kunſtgerecht nach Vitruvius Vorſchrift gemacht«. Es ſind die antiken Säulen, mit denen Karl der Groſse die Empore ſeiner Münſterkirche ſchmücken lieſs. Dürers Worte kennzeichnen ſein anhaltendes Intereſſe für die claſſiſchen Bauformen und auch ſein Verſtändniſs dafür; der Ausdruck »einflicken« iſt nur zu ſehr gerechtfertigt, denn jene Säulen ſtanden in den Bogenöffnungen paarweiſe über einander, ſo daſs zwar das untere Paar durch Arkaden verbunden war, das obere aber unmittelbar an die Laibung des Bogens ragte, was conſtructiv gar nicht motiviert

1) Gaye II. 222. bringt allerdings Rechnungen von 1518 für 11 Tapeten, doch iſt kein Name genannt und nicht erſichtlich, ob ſich darunter bereits die 7 berühmten Tapeten für die Sixtiniſche Capelle befanden.

2) Heller II. Abth. Nr. 40 mit der Inſchrift: Effigies Alberti Dureri Norici . . ., quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antwerpiae 1520.

war. Nachdem die Säulen in der Revolutionszeit von den Franzofen ausgebrochen und entführt worden waren, ftehen fie jetzt wieder an der alten Stelle — doch nur zum Theil, da vier von ihnen noch immer als Trophäen in der Galerie d'Apollon im Louvre prangen. Dürer berichtet auch, dafs er die Aufsenfeite des Baues mit feiner weiteren Umgebung aufnahm. Die Zeichnung in Silberftift, ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, befindet fich im Befitze der Frau Profeffor Grahl in Dresden; fie zeigt noch das Achteck der alten Bedeckung des Uebergangsftiles, mit dem im gleichen Stile emporgeführten Thurme durch einen Schwibbogen verbunden; von Dürers Hand die Aufffchrift: »zw ach das münfter«. Ferner befindet fich in der Sammlung des Herzogs von Aumale ein anderes Blatt des Skizzenbüchleins mit einer perfpectivifchen Anficht des Rathhaufes zu Aachen; an Stelle der jetzigen Freitreppe erfcheint ein auf zwei Säulen ruhender Vorbau. Auf der anderen Seite des Blättchens fieht man die Büfte eines bartlofen kräftigen Mannes mit fchief fitzender Kappe und Schurzfell. Es ift laut Ueberfchrift Caspar Sturm, 45 Jahre alt, deffen Porträtierung Dürer im Tagebuche erwähnt [1]). Ein anderes Blatt aus Dürers Skizzenbuch im Britifchen Mufeum zeigt einen liegenden Kettenhund mit der Aufffchrift »zw ach gemacht« [2]).

Zu Aachen traf Dürer auch wieder mit den Nürnberger Herren von der Krönungsdeputation zufammen; er lebt in ihrer Gefellfchaft zugleich mit einigen anderen Mitbürgern. Er berichtet, dafs er Hans Ebner, Georg Schlaudersbach und den jungen Chriftoph Groland, den Sohn Leonhards mit der Kohle, Paulus Topler und Martin Pfinzing mit dem Stift in fein Büchlein porträtiert habe. Am 23. October wohnten fie der Krönung Karls V. bei. »Da fah ich, fchreibt Dürer, alle köftliche Herrlichkeit, dergleichen keiner, der mit uns lebt, etwas Prächtigeres gefehen hat; wie denn das alles befchrieben worden ift«. Er verweilt darum wohl nicht länger bei dem hiftorifchen Schaufpiele. Nachdem Dürer zu Aachen vergebens auf die kaiferliche Entfcheidung gewartet hatte, nahmen ihn die Nürnberger Rathsherrn am 28. October mit nach Köln. Dort endlich erhielt er am 12. November die Beftätigungsurkunde. Wie früher zu Brüffel, fo behandelten die Nürnberger Herrn den Meifter jetzt zu Aachen und Köln fortwährend als ihren Gaft, und Dürer fcheint es gar hoch anzufchlagen, dafs fie für die ganzen fünf Wochen feines Aufenthaltes bei ihnen für Herberge, Verpflegung und Reife nichts von ihm nehmen wollten.

1) Stich bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866, S. 113. Catalog der Sammlung Reifet-Aumale Nr. 316.

2) Waagen, Treasures of Art, I. 235.

In Köln verzeichnet er als erſte Sehenswürdigkeit das Dombild mit den Worten: »Ich habe zwei Weiſspfennige für das Aufſperren der Tafel gegeben, die Meiſter Stephan zu Köln gemacht hat«. Die kurze Bemerkung Dürers iſt dadurch wichtig geworden, daſs ſie zur urkundlichen Entdeckung des Meiſters vom Kölner Dombilde führte. Es iſt Stephan Lochner, der gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts den berühmten Flügelaltar gemalt hat. Am 4. November bewunderte Dürer zu Köln »den Fürſtentanz und das Bankett«, welches man dem Kaiſer gab. Er war unverdroſſen, den hochgeſtellten einflufsreichen Männern in deſſen Gefolge Gefälligkeiten zu erweiſen, theils durch Schenkung von Kunſtblättern, theils durch Anfertigung von Zeichnungen. Einem Beamten des Kaiſers, Lorenz Staiber, zeichnete er damals ſein Wappen groſs auf den Holzſtock; er erwies demſelben ſpäter zu Antwerpen denſelben Dienſt noch einmal, und daraus mag es ſich erklären, daſs davon zwei verſchiedene Holzſchnitte nach Dürer vorkommen [1]). Auf's freundlichſte verkehrt Dürer wieder mit ſeinem Vetter, dem Goldſchmiede Niklas, und mit deſſen Familie.

Am 14. November beſteigt Dürer ein Schiff und fährt langſam rheinabwärts bis Nymwegen — »iſt eine ſchöne Stadt, hat eine ſchöne Kirche und ein wohlgelegenes Schloſs« — ſodann auf der Waal bis Heerewaarden »wo die zwei Thürme ſtehen«. Als er aber am 20. November mit ſeinen Gefährten die Reiſe auf der Maas fortſetzen wollte, überfiel ſie zu Bommel ein groſser Sturmwind, daſs ſie Bauernpferde miethoten und ohne Sattel bis Herzogenbuſch ritten. Buſch nennt Dürer »eine hübſche Stadt, hat eine auſserordentlich ſchöne Kirche und iſt überaus feſt«; Dürer meint die gothiſche Johanniskirche, gröſstentheils ein Werk des berühmten Baumeiſters und Stechers Alard du Hameel. Die Goldſchmiede der Stadt kamen auf die Nachricht von ſeiner Ankunft zu Dürer und erwieſen ihm viel Ehr'. Von dort gieng die Reiſe weiter über Land bis Baarle, wo ſie übernachten wollten, doch die Gefährten wurden uneins mit dem Wirthe und ſo fuhren ſie denn in der Nacht noch bis nach Hoogſtraten. Am 22. November kam Dürer nach einer Abweſenheit von ſieben Wochen wieder in Antwerpen an. Er kehrte wieder bei Jobſt Plankfelt ein und ſeine Frau legte ihm Rechnung über die inzwiſchen gemachten Auslagen — dabei auch die Trauermähr, daſs ihr in der Frauenkirche ein Beutel abgeſchnitten wurde, darin ſich etwas Geld und einige Schlüſſel befanden.

Kaum angekommen, erfährt Dürer, daſs zu Zierikzee in Zeeland die Sturmfluth einen Wallfiſch von ungeheuerer Gröſse an's Land ge-,

1) Bartſch, 167, 168 Retberg 240, 241. B. Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc. 92. Vergl. Dürers Briefe, Tagebücher etc. 99 und 109.

ſchwemmt habe. Ein ſolches Naturwunder darf er ſich nicht entgehen laſſen; er macht ſich daher auf, um es in Augenſchein zu nehmen und reitet zunächſt am 3. December nach Bergen op Zoom. Dort kauft er unter anderen ſeinem »Weibe ein niederländiſches dünnes Tuch auf den Kopf«. In dieſer, aus den Bildern der flämiſchen Schule ſo wohlbekannten Kopftracht hat Dürer nach ſeiner Rückkehr die Frau porträtiert, mit dem Metallſtifte auf grau grundiertem Papier, drei Viertel der Lebensgröſse; ſie ſchaut ſehr geſchmeichelt gerade heraus. Mit den Jahren iſt ſie ziemlich ſtark und unterſetzt geworden. Das Blatt befindet ſich in der Sammlung Hullot zu Paris und führt die Aufſchrift: Das hat Albrecht Dürer nach ſeiner Hausfrau conterfeit zu Anttorff in der niederländiſchen Kleidung im Jahre 1521, da ſie einander zu der Eh' gehabt hatten 27 Jahre[1]). Wie überall iſt Dürer auch zu Bergen raſch bekannt. In ſein Skizzenbuch zeichnete er dort eine »Magd und eine alte Frau«. Das Blatt hat ſich in der Sammlung Reiſet-Aumale (Nr. 315) erhalten. Es zeigt auf der einen Seite einen jüngeren und einen älteren Frauenkopf mit der Aufſchrift: »zu pergen«; auf der Rückſeite ein anderes Frauenbildniſs mit der gleichen Aufſchrift und daneben ein junges Mädchen mit ſeltſamer Haube, darüber die Inſchrift: »zu der gus in selant« — es iſt die »Dirne in ihrer Tracht«, die er am 7. December in Goes gezeichnet hat.

Ueberall auf ſeinen Kreuz- und Querzügen trifft Dürer Nürnberger Kaufleute, die ihm Geſellſchaft und nöthigenfalls Hilfe leiſten. So leiht er ſich zu Bergen von demſelben Sebaſtian Imhoff Geld aus, den er 1506 in Venedig getroffen hatte; und in der Seegefahr, in welche er bei der Landung zu Arnemuiden gerieth, iſt wieder ein Nürnberger ſein Genoſſe, Georg Kötzler, aus einer angeſehenen Familie, die weite Handelsverbindungen hatte. Dürer ſchildert das groſse Ungemach, das ihm bei jener Landung widerfuhr ſehr anſchaulich: »Als wir an's Land ſtieſsen und unſer Seil auswarfen, da drang ein groſses Schiff neben uns ſo kräftig ein — wir waren im Ausſteigen — daſs ich im Gedränge jedermann vor mir ausſteigen lieſs, bis daſs niemand als ich, Georg Kötzler, zwei alte Weiber und der Schiffsherr mit einem kleinen Buben im Schiffe blieben. Als nun das andere Schiff auf uns eindrang und ich ſo mit den Genannten auf dem Schiffe war und wir nicht ausweichen konnten, da zerriſs das ſtarke Seil und kam dazu im ſelben Augenblicke ein ſtarker Sturmwind, der trieb unſer Schiff mit Gewalt nach rückwärts. Da ſchrieen wir alle um Hilfe,

1) Sammlung Poſonyi-Hullot, Katalog Nr. 344.

aber niemand wollte ſich daran wagen. Nun warf uns der Wind wieder in die See hinaus; da raufte ſich der Schiffsherr die Haare und ſchrie, denn ſeine Knechte waren alle ausgeſtiegen und das Schiff war unbemannt. Da war Angſt und Noth, denn der Wind war groſs und nicht mehr als ſechs Perſonen im Schiffe. Da ſprach ich zum Schiffsherrn, er ſollte ſich ein Herz faſſen und Hoffnung zu Gott haben und daſs er doch nachdächte, was zu thun wäre. Wenn er das kleine Segel, ſagte er nun, aufziehen könnte, ſo wollte er doch verſuchen, ob wir wieder landen könnten. Und ſo halfen wir denn mühſelig zuſammen, brachten es ſo ziemlich empor und fuhren wieder an. Und da die auf dem Lande, die uns ſchon aufgegeben hatten, ſahen, wie wir uns behalfen, da kamen ſie uns zu Hilfe und wir kamen an's Land«. Die entſchloſſene Zuverſicht, welche Dürer hier entwickelt, findet ein pſychologiſches Seitenſtück in dem frommen Gottvertrauen, mit welchem ſich Goethe auf ſeiner italieniſchen Reiſe in die Seegefahr bei Capri ergiebt.

»Middelburg aber iſt eine anſehnliche Stadt, hat ein überaus ſchönes Rathhaus mit einem köſtlichen Thurm; da iſt an allen Dingen viel Kunſt; da iſt ein überköſtliches, ſchönes Geſtühl in der Abtei und eine köſtliche Emporkirche von Stein und eine hübſche Pfarrkirche; auch ſonſt war die Stadt köſtlich zu conterfeien. Zeeland iſt hübſch und wunderlich zu ſehen des Waſſers halben, denn es iſt höher als das Erdreich«. In der Prämonſtratenſer-Abtei zu Middelburg auf der Inſel Walcheren beſichtigte Dürer auch das groſse Altargemälde von Goſſært aus Maubeuge, genannt Jan de Mabuſe. Dürer findet die Tafel: »nit ſo gut im Hauptſtreichen, als im Gemäl« d. h. ſchwächer in der Modellierung der Köpfe, als in der Farbenbehandlung [1]). Das Bild ſtellte die Kreuzabnahme dar; es iſt 1568 verbrannt. Vermuthlich war es eine frühe Arbeit dieſes berühmten Zeitgenoſſen von Dürer, der in ſeiner erſten, noch wenig gewürdigten Periode ganz dem alten Stile folgte und in der Würde und Pracht der Ausführung mit Rogier van der Weyden und Quentin Maſſys wetteiferte. Von ihm ſtammen auch die beſten Entwürfe zu den Miniaturen im Breviarium des Cardinals Domenico Grimani zu Venedig, die man erſt Jan van Eyck, dann Memling zuſchrieb [2]). Bei einem längeren Aufenthalte in

1) Erhard Schön, Unterweiſung der Proportzion, Nürnb. 1538, gebraucht »habtſtrychen« d. i. wohl »hawbtſtrychen« von der Eintheilung der Köpfe in rechteckige Cuben. Darnach Dürers Briefe 105 zu verbeſſern.

2) Auf Folio 824 verso des Codex in der Marcusbibliothek ſteht rechts oben in der Architektur über der Disputation der h. Katharina mit den Schriftgelehrten der Name: COSART.

Italien nahm Mabuſe mehr und mehr eine freie, ja willkührliche Formenbehandlung an und büſste darüber die heimiſchen Vorzuge ein: die Friſche der Empfindung, wie den Farbenglanz. Er muſs auch gerade während Dürers Aufenthalt in den Niederlanden in der Fremde geweſen ſein, ſonſt wäre ihm dieſer wohl irgendwo begegnet und hätte nicht verſäumt, ſich darüber eine Aufzeichnung zu machen. Am 1. October 1532 ſtarb Goſſært zu Antwerpen.

Doch nicht um Kunſtwerke kennen zu lernen, hatte ſich ja Dürer den Beſchwerden und Gefahren der Seereiſe im Winter unterzogen, ſondern nur den groſsen Fiſch bei Zierikzee zu ſehen, und als er nun glücklich am 9. December dahin kam, hatte die Fluth ihn eben wieder hinweggeſchwemmt. Getroſt kehrte er darum wieder nach Bergen zurück. Doch dieſe Fahrt nach Zeeland ſollte ihm, wie wir noch hören werden, in traurigem Andenken bleiben. Am 14. December nach Antwerpen zurückgekehrt, erhält Dürer einen kleinen Erſatz für ſeine getäuſchten Erwartungen. In Erwiederung eines Geſchenkes von drei ſeiner Bücher ſchenkt ihm ein Herr Lazarus Ravenspurger eine groſse Fiſchſchuppe, fünf Schneckenhäuſer, getrocknete Fiſchchen, weiſse Korallen und andere dergleichen Merkwürdigkeiten, welche Dürer begierig ſammelt. Beſondere Vorliebe zeigt er fortwährend für indianiſche Nüſse, das ſind Cocosnüſse, und für recht groſse Hörner, vermuthlich Geweihe. Jenem neuen Bekannten, den er Lazarus Ravenspurger nennt, malte Dürer auch ein Porträt. Eine Skizze dazu iſt vielleicht erhalten auf einem Blatte ſeines Büchleins, jetzt bei H. Ambroiſe Firmin-Didot in Paris; wenigſtens läſst ſich der etwas verſtümmelte Name über dem trefflichen Bildniſſe nicht wohl anders leſen als: »... rus rovenspurger gemacht zw anttorff«. Daneben erſcheint noch ein ganz eigenthümlicher Thurm mit kelchförmiger, oben in eine ſchlanke Spitze auslaufender Bedachung – wie ſie ähnlich nur etwa an huſſitiſchen Thurmbauten in Böhmen vorkam[1]). Auf der Rückſeite des Blättchens zwei Studien zu der Halbfigur einer jungen Frau. In derſelben Sammlung befindet ſich noch ein zweites Blatt des Skizzenbüchleins mit dem Bruſtbilde eines Mannes, der jenem Ravenspurger ſehr ähnlich ſieht, laut Beiſchrift: »zw antorff 1521« und daneben eine Rheinlandſchaft: »pey andernach ſom rein«, wohl auf der Heimreiſe gemacht; auf der Rückſeite noch meiſterhaft gezeichnet zwei Löwen.

Auch an den Luſtbarkeiten der kommenden Faſtnacht nahm Dürer in Antwerpen Theil. »Am Faſtnachtſonntag (10. Februar) früh

1) Facſimile von Baudran geſtochen bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

haben mich, ſchreibt er, die Goldſchmiede mit ſammt meinem Weibe zu Tiſche geladen. In ihrer Verſammlung von vielen anſehnlichen Leuten hatten ſie ein überaus köſtliches Mahl zugerichtet und thaten mir übermäſsig groſse Ehr' an«. Und auf die Nacht erfuhr er dasſelbe beim alten Amtmanne der Stadt, wo es ein glänzendes Maſkenfeſt gab. Dürer lobt ganz unbefangen unter den koſtbaren Maſken daſelbſt insbeſondere die des Thomas Bombelli; er ſelbſt hatte ihm kurz zuvor dazu die Entwürfe gemacht: »zwei Bogen voll, gar ſchöner kleiner Maſken«. Auch den Fugger'ſchen, d. i. dem Factor und den Beamten des Hauſes Fugger, hatte er eine Zeichnung zu der Mummerei gemacht. Es mögen leicht colorierte Federzeichnungen geweſen ſein, wie die gleichzeitig entſtandene Reihe von fünf iriſchen Kriegsleuten und Bauern in der Sammlung Hullot zu Paris [1]). Ein Zeugniſs von dem Anſehen, in welchem Dürers Kunſt ſtand, giebt die Beſtellung, welche die »Meerſche« Zunft bei ihm machte. Dürer erwähnt ſelbſt, daſs er dieſer gröſsten und reichſten Zunft der Kaufleute einen ſitzenden heiligen Nicolaus gemacht habe. Das Nähere erfahren wir dann aus Urkunden und Rechnungen, die noch erhalten ſind. Die Zunft wollte für den Altar ihres Schutzheiligen in der Frauenkirche ein Meſsgewand wirken laſſen, das ſchöner ſein ſollte, als alle anderen, ſelbſt als die der Dreikönigskapelle, welche dem Magiſtrate gehörte. Man verwarf darum die Entwürfe zweier anderer Künſtler und nahm die Zeichnung Dürers an [2]). Vielleicht iſt uns gar eine Skizze zu dieſem St. Nicolaus erhalten in einem kleinen, ſitzenden, von vorne geſehenen Biſchofe auf einem Blättchen aus Dürers Büchlein; daneben noch das Bildniſs einer Unbekannten mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe; auf der Rückſeite ein liegender Hund mit der Ueberſchrift: »zw Antorff«; in der Sammlung Poſonyi-Hullot, Nr. 346.

Dürer war zu ſehr an Thätigkeit gewöhnt, als daſs er auch auf der Reiſe je geraſtet hätte. So iſt er während ſeines ſpäteren Aufenthaltes zu Antwerpen fortwährend mit der Herſtellung kleiner Gemälde beſchäftigt, die er verſchenkt, ſelten verkauft, und es nimmt faſt Wunder, daſs ſich von dieſen Malereien faſt gar nichts erhalten haben ſoll. Die mit Waſſerfarben gemalten Tüchlein giengen freilich bald zu Grunde, wie etwa das Kindlein, vermuthlich ein Chriſtuskindlein, das Dürer dem Signor Francisco ſchenkte, dem »kleinen oder neuen

1) Katalog von A. Poſonyi Nr. 345, mit der Ueberſchrift: Alſo gand dy kriegs man in Irlandia hinder engeland 1521 (Monogr.) Alſo gand dy pawern In Irlandyen.

2) »Betaelt by Albrecht Durre van eenen Sinter Claes te beworpen by Heynrick Blockhuys onser ouderman XVIII Sc. IX. den.« Léon de Burbure, Bulletins de l'Academie de Bruxelles II. Serie, T. XXVII. 343, 350. Dürers Briefe 112, 7. mit Anmerk.

Factor von Portugal«, wie er ihn nennt; alſo ein Genoſſe, vielleicht Nachfolger Brandans. Erhalten hat ſich von Dürer in dieſer Art nur das vortreffliche Bildnifs eines alten Mannes, faſt von vorne geſehen, mit einem blofs unterhalb des Kinnes anſetzenden langen weiſsen Barte, der über die graue Pelzverbrämung des Gewandes herabfällt; auf dem Kopfe trägt er eine rothe Kappe, die auch die Ohren bedeckt. Die Jahreszahl 1520 und das Monogramm auf dem ſchwarzen Grunde links ſind ächt. Die Waſſermalerei auf ſehr feiner Leinwand befindet ſich in der Zeichnungenſammlung des Louvre[1]).

Doch Dürer malte auch ſo manches in Oel. »Ich hab' ein gutes Veronica-Angeſicht in Oelfarben gemacht, das zwölf Gulden werth iſt, das ſchenkte ich dem Francisco von Portugal. Darnach malte ich noch ein Veronica-Angeſicht in Oelfarben, iſt beſſer als das vorige und ich ſchenkte es dem Factor Brandan von Portugal«. Es ſind dornengekrönte Chriſtusköpfe, welche Dürer ſeinen portugieſiſchen Freunden und Gönnern zum Andenken verehrt; wir können uns dieſelben ziemlich lebhaft vorſtellen. Die Bildchen mögen nur von mäſsiger Gröſse geweſen ſein, denn Dürer lieſs Futterale dazu machen. Von den Bildniſſen, welche Dürer zu Antwerpen in Oel malte, hat ſich wenigſtens eines erhalten, deſſen er im Frühjahre von 1521 gedenkt mit den Worten: »Den Bernhard von Reſſen habe ich in Oelfarben conterfeit, er hat mir dafür acht Gulden gegeben, meinem Weibe eine Krone geſchenkt und der Suſanna einen Gulden, der 24 Stüber gilt«. Dem entſpricht ohne Zweifel das Bildnifs in der Dresdener Galerie Nr. 1725; ein Mann etwa von 35 Jahren, bartlos mit knochigen, verſchobenen Geſichtstheilen und kleinen lebhaften Augen. Hut und Pelzrock ſind ſchwarz, der Hintergrund ſchmutzig lackroth, darauf Jahreszahl und Monogramm. Er hält in der linken Hand einen Brief, von deſſen Adreſſe die Anfänge der Zeilen zu leſen ſind: »Den — pernh — zw —« was nur auf »Bernhard von Reſſen zu Antwerpen« gedeutet werden kann. Die wenig anſprechenden Züge des Mannes haben auch unter Dürers Händen keinen maleriſchen Reiz empfangen. Das Fleiſch iſt in Grau modelliert und das Ganze hat einen ſchweren, trockenen Farbenton, an deſſen Urſprünglichkeit bei der vollkommenen Erhaltung der Farbenſchicht indeſs nicht zu zweifeln iſt. Die lange Vernachläſſigung der Oelmalerei und die fremden, nicht ſelbſtbereiteten Farben, auf die er angewieſen war, erſchwerten Dürer wohl das Gelingen ſolcher Arbeit.

1) Reiſet, Catalogue Nr. 503. Von M. Audenet 1852 um 1000 Franken erworben, aus der Sammlung Labensky in Petersburg.

Ganz anders freilich gieng Dürer die bloſse Zeichnung von der Hand. Von der ſchweren Menge von Bildniſſen, die er, abgeſehen von ſeinem Skizzenbüchlein, den Leuten nach ſeiner eigenen Ausſage auf beſondere Blätter zeichnete, laſſen ſich verhältniſsmäſsig nur wenige noch nachweiſen und dieſe ſind meiſt namenlos; dafür wieder finden ſich manche, deren er in ſeinem Tagebuche nicht gedenkt. So erhielt Dürer von Hans Pfaffrath aus Danzig einen Philippsgulden dafür, daſs er ihn mit der Kohle porträtierte; wir kennen aber von demſelben nur eine gleichzeitige, allerdings ganz vortreffliche Federzeichnung, jetzt im Beſitze des Malers Bendemann, mit der Ueberſchrift von Dürers Hand: »Hans pfaffrot van dantzgen 1520 ein ſtarckman«. Mit derſelben Jahreszahl der lebensgroſse Kopf des jungen bartloſen Mannes mit dem ſtechenden Blicke, ſpitzer Naſe und Kinn und aufgeſchlagener Hutkrempe im Berliner Cabinet, mit zweierlei Kohle meiſterhaft gezeichnet; dann das Bruſtbild eines Jünglings in breitem Hut, herabhängenden, auf der Bruſt verknoteten Bändern, feine Federzeichnung in der Kunſthalle zu Hamburg u. a. m. Der Mohrin des Factors Brandan, welche Dürer mit dem Stift porträtierte, entſpricht ohne Zweifel die koſtbare Silberſtiftzeichnung in den Uffizien zu Florenz, darſtellend eine junge Negerin von vorne geſehen in einer eigenthümlichen Haube, darüber von Dürers Hand: »1521 Katharina allt 20 Jar«. Dürer pflegte zwar die Porträte oder andere Zeichnungen, die er auf Verlangen malte, den Leuten zu ſchenken, aber er erwartete dafür ein Gegengeſchenk und vermerkt es übel, wenn es ihm nicht zu Theil wird. Nicht alle ſeine Bekannten waren ſo freigebig, wie die Herren aus Portugal. Und gegen Ende ſeines Aufenthaltes in Antwerpen erklärt Dürer gar: »Ich hab' ſonſt hin und wieder viel Zeichnungen und anderes den Leuten zu gefallen gemacht, aber für den gröſsten Theil meiner Arbeiten habe ich nichts erhalten«.

So manches aber hatte Dürer wieder nur für ſich ſelbſt zu Zwecken des Studiums aufgenommen, denn ihn trieb auf der Reiſe auch, wie es Goethe von ſich ſagt: »die deutſche Sinnesart und das Verlangen mehr zu lernen und zu thun als zu genieſsen«. Er verzeichnet einmal um die Jahreswende, daſs er drei Stüber dem Manne gegeben, den er gezeichnet habe. Dieſer hatte ihm alſo Modell geſeſſen. Es iſt vielleicht der Greis, von dem ſich die berühmte lebensgroſse Pinſelzeichnung in Clairobcur in der Albertina befindet. Er hat den von einer Kappe bedeckten Kopf in die rechte Hand geſtützt und blickt müde nach abwärts. Am oberen Rande die Inſchrift von Dürers Hand: »Der man was alt 93 jor und noch geſunt und fermug-

lich zw antorff«, links 1521 und das Monogramm. Die Modellierung des tiefgerunzelten Antlitzes und die weiche Lebendigkeit des lang herabwallenden Bartes ſind ein wahres Wunder der maleriſchen Ausführung. Das Papier hat einen eigenthümlichen violetten Grund, deſſen ſich Dürer in Antwerpen bediente, darauf Tuſche und Bleiweiſs[1]. Da die linke Schulter des Mannes nicht mehr Platz fand, entwarf er mit dem Pinſel auf einem anderen Blatte derſelben Sammlung den Mann nochmals in derſelben Stellung und in kleinerem Mafsſtabe mit bloſser Ausführung des linken Oberarms, und daneben vollendete er in Naturgröſse den Unterarm dazu ſammt der Hand, deren Zeigefinger auf das Segment einer Scheibe weiſt. Dürer ſcheint die Geſtalt des ſeltenen Greiſes ſchon im Hinblick auf eine künftige Benützung ſo genau ſtudiert zu haben. Von der gleichen Ausführung in demſelben Materiale beſitzt die Albertina die Draperie eines Frauenmantels auf dem Kleiderſtocke, ein Leſepult mit groſsen Büchern, ähnlich demjenigen auf dem geſtochenen Bildniſs des Erasmus, und einen Todtenſchädel ſammt dem Kinnbacken ſeitwärts liegend, ſämmtlich mit 1521 bezeichnet. Dieſelbe Jahreszahl trägt der Kopf eines anderen Greiſes von ähnlicher Behandlung wie der oben genannte bei Poſonyi-Hullot Nr. 343. Von vielen anderen Studien aus dieſem Jahre ſei nur noch ein greinender Cherub in der Sammlung Hausmanns erwähnt, der die Flügelchen, wie jammernd nach vorne zuſammenſchlägt, beinahe lebensgroſs mit Kreide auf blaugrauem Grunde und mit dem Pinſel weiſs gehöht; von Loedel geſtochen. Das zum Weinen verzerrte Kindergeſicht iſt ſehr naturwahr im Ausdrucke.

Daneben verſäumte Dürer auch die Gelegenheit zum Kunſthandel nicht. Es ſcheint ein aus Nürnberg ſtammender Zwiſchenhändler geweſen zu ſein, der zu Antwerpen den erſten gröſseren Kauf bei ihm machte, und wir erſehen daraus gleich, welche Preiſe Dürer für ſeine Kupfer und Holzſchnitte forderte. Die Bücher, ſowohl die kleine Paſſion wie die drei groſsen Bücher: Marienleben, Paſſion, Apokalypſe, verkaufte er um $^1/_4$ Gulden; die geſtochene Paſſion um $^1/_2$ Gulden. Die anderen einzelnen Kupferſtiche bewerthet er nach dem Formate des Papierblattes, auf welches ſie gedruckt ſind. Von den ganzen Bogen giebt er 8, von den halben Bogen 20, und von den Viertelbogen 45 zu 1 Gulden. Zu den erſteren gehörten z. B. Adam und

1) Lithographiert von F. Krammer. Neben dem Originale liegt nun auch die täuſchende Copie mit der Jahreszahl 1519 aus dem Cabinet Praun, von Preſtel 1777 im Gegenſinne geſtochen, eine alte Nürnberger Fälſchung.

Eva, der Hercules, der Euſtachius, die Nemeſis oder groſse Fortuna, der Hieronymus im Gehäuſe und die Melancholie, zu den anderen: die drei neuen Marienbilder aus den Jahren 1519 und 1520 (B. 36, 37, 38), die Veronica oder das Schweiſstuch von Engeln getragen von 1513, der Antonius von 1519, Weihnachten von 1504; zu der dritten Gruppe die ganz kleinen Blätter. Die Platten waren auf einem Papier gedruckt, deſſen Format unſerem Klein-Kanzlei nahe kam. Die breiten, weiſsen Ränder, welche neben dem Stichfelde blieben, haben ſich freilich faſt nirgends erhalten; ſie wurden von den Sammlern des vorigen Jahrhunderts regelmäſsig und ſo knapp wie möglich weggeſchnitten.

In dem Maſse als Dürer Bekanntſchaften machte und Freunde gewann, mehrte ſich auch der Abſatz ſeiner Werke. Nur war Dürer fortwährend ſehr freigebig mit ſeinen Kupfern und ſeinen Holzſchnittbüchern. Kauft ihm Einer einen Druck ab, ſo legt er wohl gleich einen zweiten dazu; und auf die reichlichen Geſchenke die er macht, erfolgt nicht immer das entſprechende Gegengeſchenk. Dafür mochte es Dürer ſchmeicheln, daſs ſeine Werke überall mit Bewunderung aufgenommen und von den Empfängern in Ehren gehalten wurden. So giebt es ein Exemplar der kleinen Paſſion, auf deſſen Titel Cornelius Grapheus, der gelehrte Rathſchreiber von Antwerpen, ſorgfältig verzeichnete, daſs er es am 7. Februar 1521 eigenhändig von dem berühmten Meiſter zum Geſchenke erhalten habe [1]). Grapheus wieder ſchenkt Dürer ein andermal Luthers neue Schrift von der babyloniſchen Gefängniſs, wofür ihm der Meiſter nicht weniger als ſeine drei groſsen Bücher zum Gegengeſchenke macht. Dürer ſelbſt iſt fortwährend drauf und dran Einkäufe zu machen; ſeien es Kunſtſachen oder Materialien oder ſonſtige Gegenſtände, die ihm beſitzenswerth ſcheinen. Dabei bleibt es ſchwer die Grenze zwiſchen dem Liebhaber, dem Sammler und dem Händler feſtzuſtellen. Denn Dürer verkauft nicht bloſs die eigenen Arbeiten; er führt zu dieſem Zwecke auch die Werke Anderer mit ſich und erwirbt auch immer wieder durch Tauſch und Kauf fremde Arbeiten — kurz er treibt Kunſthandel in aller Form Wiederholt kauft er wälſche Kunſt, das ſind wohl italieniſche Kupferſtiche; er verkauft Schäufelcins Holzſchnitte in gröſseren Partien, auf einmal 2 Rieſs und 4 Buch um 3 Gulden; und von den Werken Hans Baldung Grüns um 1 Gulden; dann wieder ſchenkt er Joachim de Patenier des Grünhanſen Werk — er muſste ſomit Vorrath davon haben und er verfügte darüber wie über ſeine eigenen Werke. Im Tauſchwege giebt er einmal, zuſammen auf 14 Gulden veranſchlagt,

1) Albertus Durer pictor opt. max. C. Grapheo dono dedit propria ipsius manu VII. die febr. an. MDXXI. Nach Heller S. 605 bei A. A. Renouard in Paris.

eine Veronica, die er ſelbſt in Oel gemalt und »Adam und Eva, die Franz gemacht hat,« alſo offenbar ein Gemälde von fremder Hand [1]). Es iſt darum nicht erlaubt, jedes Kunſtwerk, welches Dürer an Andere abgiebt, ſchlechtweg als eine Arbeit von ſeiner Hand anzuſehen und daraus Schlüſſe zu ziehen.

Beim Herannahen des Frühjahres dachte Dürer an die Heimkehr. Er machte Einkäufe zu Geſchenken für die Freunde daheim und ſchickte einen groſsen Ballen mit den erworbenen Schätzen nach Nürnberg an Hans Imhoff den Aelteren. Zuvor aber muſste er doch noch die altehrwürdigen Kunſtſtädte Flanderns, Brügge und Gent, ſehen. Am 6. April fuhr er nach Brügge in Begleitung des Malers Jan Prooſt oder Prevoſt, der 1525 das jüngſte Gericht für die Schöppenkammer daſelbſt malte. Er ſtammte aus Bergen, d. i. Mons in Hennegau, war aber ſchon lange in Brügge anſäſſig, daher wohl Dürers Meinung, er ſei aus Brügge gebürtig. Auch ſchreibt Dürer den Namen immer Ploos. In ſeinem Hauſe in der Ooſtghiſtelhoof-Straſse fand Dürer gaſtliche Aufnahme und reichliche Bewirthung. Die Künſtler führten hn in »des Kaiſers Haus«, d. i. die umfangreiche alte Reſidenz der Herzoge von Burgund; daſelbſt ſah Dürer »die von Rüdiger gemalte Capelle und Gemälde von einem groſsen, alten Meiſter«. Da die frühere Schloſskapelle damals bereits abgetragen war, iſt wohl nur ein tragbarer Flügelaltar von Rogier van der Weyden gemeint, dergleichen man auch wohl Capellen zu nennen pflegte. Vielleicht war es das ſogenannte Reiſealtärchen Karls V., gegenwärtig im königl. Muſeum zu Berlin, was Dürer damals ſah. Wenigſtens befindet ſich in der Sammlung B. Hausmanns ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, darauf einerſeits ein ſtattlich aufgeputztes Reitpferd und nochmals deſſen Kopf reichgeſchirrt, anderſeits fünf verſchiedene, gemuſterte Fuſsböden, wie ſie auf altflämiſchen Gemälden vorkommen; unter dieſen entſpricht ein gröſseres, ſorgfältiger behandeltes Stück dem Fuſsboden auf jenem Reiſealtärchen; oben links noch ein von zwei Händen gehaltener Hundekopf. Sodann führten ſie ihn in die Jakobskirche, dort ſah Dürer noch köſtliche Gemälde von Rogier und von Hugo van der Goes — »das ſind beide groſse Meiſter geweſen«. In der Frauenkirche ſah Dürer »das Marienbild von Alabaſter, das Michelangelo von Rom gemacht hat«. Es zierte die Grabkapelle der Familie Moscron und befindet ſich heute noch an der Stelle, an welcher es Dürer ſah. Wenn der Biograph Michelangelos ein Menſchen-

1) Vielleicht von Maximilian Frans, den Jan Prevoſt oder Prooſt in Brügge 1506 als Lehrling aufnahm und der 1524 Meiſter wurde. W. H. J. Weale, Le Beffroi IV. 93—97. und bei Taurel, De chriſtelijke Kunſt, 161.

alter ſpäter das ausgewanderte Marmorbild mit einem Erzguſſe verwechſelte, ſo iſt das ein begreiflicher Irrthum.

»Darnach, fährt Dürer fort, führten ſie mich in viele Kirchen und lieſsen mich alle guten Gemälde ſehen, an denen ein Ueberfluſs da iſt, und nachdem ich des Johannes und der Anderen Werke alle geſehen hatte, kamen wir zuletzt in die Malerkapelle, wo gute Sachen darinnen ſind«. Es iſt merkwürdig, daſs Dürer neben Jan van Eyck auch nicht mit einem Worte Hans Memlings gedenkt, deſſen Hauptwerke im Hoſpital von St. Johann er doch auch geſehen haben muſs. Es iſt um ſo auffallender, als wir ein unverfängliches Zeugniſs ſeiner Bewunderung beſitzen in einem Blatte ſeines Skizzenbuches, jetzt in der Kunſthalle zu Bremen. Darauf erſcheint ein Frauenkopf, ganz von vorne geſehen, abwärts blickend, der Typus einer Memling'ſchen Madonna, aus einem von deſſen Gemälden entlehnt, ja wie mir ſcheinen will, geradezu aus dem Mittelbilde jenes einzig mit dem vollen Namen Memlings und mit der Jahreszahl 1479 bezeichneten Altärchens im Johannesſpital, der Anbetung der heil. drei Könige. Rechts daneben in kleinerem Maſsſtabe die Seitenanſicht einer Frau, eine Trachtenſtudie, vermuthlich auch aus einem Gemälde; auf der Rückſeite des Querblattes ein groſser Mörſer, wie ein Feſtungsgeſchütz in der Lafette. Von den Kunſtſchätzen, welche Dürer in der Kapelle der vereinigten Maler-, Sattler- und Glaſergilde in der Nordlandſtraſse noch ſah, hat ſich in Brügge bloſs das von Jan van Eyck gemalte Bildniſs ſeiner Frau, gegenwärtig in der Akademie, erhalten. Und Dürer erzählt weiter: »Darnach richteten ſie mir ein Bankett zu, und ich gieng von dort mit ihnen auf die Gildeſtube. Da hatten ſich viele ehrenfeſte Leute zuſammengefunden, ſowohl Goldſchmiede und Maler als auch Kaufleute. Ich muſste mit ihnen zu Nacht eſſen; ſie beſchenkten mich, ſuchten meine Bekanntſchaft zu machen und thaten mir groſse Ehr' an. Und zwei Brüder, Rathsherrn, ſchenkten mir 12 Kannen Wein und es geleitete mich die ganze Geſellſchaft, mehr als ſechzig Perſonen, mit vielen Windlichtern heim«.

Mit der gleichen Auszeichnung ward Dürer des anderen Tages am 9. April in Gent empfangen: »Und als ich nach Gent kam, da kam der Dekan der Malergilde zu mir und brachte mit ſich die erſten Meiſter in der Malerei, ſie erwieſen mir groſse Ehr', empfiengen mich gar herrlich, boten mir ihren guten Willen und Dienſt an und aſsen mit mir zu Nacht. Am Mittwoch (10. April) früh führten ſie mich auf den St. Johannesthurm; da überſah ich die groſse, wunderbare Stadt, darin ich gleich für groſs angeſehen ward«. In dieſer gehobenen Stimmung beſichtigte er dann »des Johannes Tafel«, d. i. den be-

rühmten Genter Altar, das Hauptwerk der Brüder Van Eyck, das ſie für die Begräbniſskapelle des Bürgermeiſters Jodocus Vyts ausgeführt hatten und das ſich jetzt zum Theile im königl. Muſeum zu Berlin befindet. »Das iſt eine überköſtliche, hochverſtändige Malerei, ruft Dürer aus, und insbeſondere die Eva, Maria und Gott Vater ſind ſehr gut«. Es iſt bezeichnend für den damaligen Geſchmack Dürers, daſs er die groſsen Charaktere der oberen Bilderreihe zumeiſt bewunderte, die beiden ſitzenden Hauptfiguren mit den herrlich drapierten Gewändern und den ſchlichten weiblichen Act an der rechts ſtehenden Eva; an den figurenreicheren Darſtellungen mag ihn die gedrängte, noch

Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

unvollkommene Compoſition wohl geſtört haben. Darnach bemerkt Dürer, daſs er die Löwen ſah, die zu Gent ſtets in einem Zwinger gehalten wurden, und daſs er einen derſelben mit dem Stift zeichnete. Das betreffende Blatt ſeines Skizzenbuches befindet ſich noch auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Es zeigt auf der einen Seite den hier nachgebildeten Löwen, auf der Rückſeite ein Mädchen mit eigenthümlichem Haarbund: »Cölniſch gepend« und daneben Dürers Frau im Reiſeanzug mit der Ueberſchrift: »awff dem rin mein weib pey popart« — alſo auf dem Rheinſchiffe bei Boppard auf der Heimreiſe zeichnete

Dürer das gleichfalls hier beifolgende Bildniſs ſeiner gealterten Gattin. Dürer nennt Gent eine hübſche, wunderliche Stadt, in der er noch viele ſeltſame Dinge geſehen habe, »und die Maler mit ihrem Dekan haben mich nicht verlaſſen, haben zu Morgen und zu Nacht mit mir

Dürers Frau im Reiſekleide.
Silberſtiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

gegeſſen und alles bezahlt und ſind gar freundlich mit mir geweſen«. Am 11. April früh reiſte er wieder nach Antwerpen zurück; er war offenbar nur der Sehenswürdigkeiten halber nach Brügge und Gent gekommen.

Unter den vielen Künſtlern, mit denen Dürer zu Antwerpen freundſchaftlich verkehrte, ſteht obenan Joachim de Patenier. Vielleicht ein Schüler von Gerard David, widmete er noch mehr als dieſer ſein ganzes Studium der Landſchaft, ſo daſs die kleinen Figuren des Vordergrundes allgemach zur Staffage herabſinken, indeſs die Ferne durch geſchickte Behandlung der Luftperſpective immer reicher und duftiger ſich entfaltet. Seiner geſchärften Naturempfindung konnte nicht entgehen, was Dürer ſchon in ſeinen frühen Stichen als Landſchafter bedeutete; daher wohl die Ergebenheit, mit der ihm Patenier gleich entgegenkam. Und Dürer nennt ihn dafür »den guten Landſchaftmaler« — wohl das erſtemal, daſs das Epitheton, Wort und Begriff überhaupt in der Literatur auftaucht. Dürer hat Joachim de Patenier wiederholt porträtiert. Er erwähnt freilich nur einmal, daſs er ihn mit dem Stift gezeichnet habe und dieſe Zeichnung hat ſich nicht erhalten. Nach derſelben oder nach einer anderen Aufnahme von Dürer iſt aber jenes Bruſtbild Pateniers von 1521 geſtochen, das in Dürers Stecherwerk eingeſchmuggelt wurde und noch von Bartſch (Nr. 108) beſchrieben wird; ein ſchmächtiger, bartloſer Mann mit wohlwollenden Zügen. Die Vorlage einer Zeichnung von Dürers Hand iſt unzweifelhaft; der Stich iſt vermuthlich von Egidius Sadeler. Ein anderes vortreffliches Bildniſs Pateniers von Dürer, faſt lebensgroſs in breitem Klappenhut, mit Naturkreide gleichfalls im Jahre 1521 gezeichnet, befindet ſich im groſsherzoglichen Muſeum zu Weimar. Joachim feierte damals ſeine zweite Vermählung mit Johanna Noyts am 5. Mai 1521. Es gab groſse Hochzeit, und Dürer ward dazu eingeladen und ihm alle Ehr' erwieſen. Dort ſah er auch zwei hübſche Schauſpiele aufführen, »beſonders das erſte ſehr andächtig und geiſtlich«. Auch von anderen befreundeten Künſtlern wird Dürer oft und wohl nur zu reichlich bewirthet. Später erwähnt er noch, daſs er dem Meiſter Joachim vier kleine St. Chriſtophe auf grauem Papier weiſs aufgehöht habe. Bei der Beliebtheit des Gegenſtandes hatten die Zeichnungen ohne Zweifel den Zweck als Vorlagen zur Staffierung von Pateniers Landſchaften verwendet zu werden. So beginnt denn bereits die Theilung der Arbeit in der Malerei und die Zuhilfenahme fremder Figuren, was bei den niederländiſchen Landſchaftern des folgenden Jahrhunderts ſo allgemein wurde. Auch die beiden hübſchen kleinen Kupferſtiche Dürers, welche auf verſchiedene Weiſe Chriſtoph mit dem Chriſtkinde auf der Schulter durch's Waſſer watend darſtellen, tragen die Jahreszahl 1521. Sie ſind vielleicht auch aus den für Patenier gemachten Studien entſtanden [1]).

1) St. Chriſtoph rückwärts blickend, | pelle B. 52.
Bartſch 51, und St. Chriſtoph mit der Ka-

An einer anderen Stelle erwähnt Dürer, er habe drei Ausführungen und zwei Oelberge auf fünf halben Bogen gezeichnet; alſo dreimal die Ausführung zur Kreuzigung und zweimal Chriſtus auf dem Oelberge, je auf einem halben Bogen. Es können nur Compoſitionsentwürfe geweſen ſein, welche Dürer einem minder erfindungsreichen Kunſtgenoſſen gemacht und zur Verfügung geſtellt hat. So befinden ſich zwei vortreffliche, figurenreiche Federzeichnungen, den Zug zur Kreuzigung ganz verſchieden darſtellend in den Uffizien zu Florenz, beide von 1520 auf halben Querbogen; das einemal iſt Jeſus unter der Kreuzeslaſt zuſammengeſunken, das anderemal hält er ſtehend das Kreuz aufrecht. Zwei eben ſolche Skizzen zu Chriſtus im Oelgarten befinden ſich im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt, das eine ſchon oben erwähnte zeigt Jeſum flach auf dem Boden ausgeſtreckt, ächt bezeichnet 1521, auf dem anderen erhebt er verzweifelnd die Hände zum Himmel, es trägt deutlich die Jahreszahl 1524 — vielleicht ein Schreibfehler. Seitenſtücke dazu nach Format und Behandlung bilden noch zwei verſchiedene Entwürfe von der Grablegung, deren je einer in den ſoeben genannten zwei Sammlungen aufbewahrt wird; beide von 1521.

Dürer verkehrte auch mit Meiſter Gerhard, dem Illuminiſten. Es iſt der berühmte Miniaturmaler Gerard Horebout, den die Erzherzogin Margarethe viel beſchäftigte und aus deſſen Werkſtatt eben das Breviarium Grimani hervorgegangen war, denn er iſt wohl identiſch mit dem »Girardo de Guant« des Morelli'ſchen Anonymus, der gerade im Jahre 1521 den berühmten Codex beim Cardinal Grimani ſah. Dürer berichtet auch von deſſen 18jähriger Tochter, Namens Suſanna. Sie illuminierte ein Blättchen, einen Salvator; dafür gab ihr Dürer einen Gulden, und er meint: »es ſei ein groſses Wunder, daſs ein Weibsbild ſo viel machen kann«. Suſanna ward nachmals eine berühmte Künſtlerin zumal in der Ausführung ganz kleiner Arbeiten; ſie ward von König Heinrich VIII. mit hoher Beſoldung nach England berufen, wo ſie viele Jahre in hoher Gunſt beim ganzen Hofe lebte und dort ſchlieſslich reich und hochgeachtet ſtarb [1]).

Am 30. Mai ſah Dürer noch den prächtigen Frohnleichnamszug in Antwerpen. Am 5. Juni übergab er den zweiten groſsen Ballen dem Fuhrmann, daſs er denſelben an Hans Imhoff nach Nürnberg befördere. Bevor er aber ſelbſt die Zelte abbrach, wollte er noch einmal bei der Regentin ſein Glück verſuchen. Er zog alſo mit ſeinen Kunſtſachen nochmals nach Mecheln und kehrte dort bei dem Maler

1) Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, 98—99.

Heinrich Keldermann ein, der zugleich Wirth in der Herberge »zum goldenen Haupt« war. Dort bewirtheten ihn alsbald auch die Maler und Bildhauer der Stadt und thaten ihm grofse Ehr' an in ihrer Verfammlung. Auch von dem berühmten Büchfengiefser, dem Gefchützmeifter Kaifer Karls V., Hans Poppenreuter aus Köln ward Dürer zu Gafte geladen; in deffen Haufe fah er wunderliche Dinge, und vielleicht hat er jenes Pofitionsgefchütz, deffen oben gedacht wurde, hier in fein Büchlein gezeichnet. Aber bei der kunftfinnigen Erzherzogin Margarethe blühte ihm kein Erfolg. Sie zeigte ihm zwar ihre herrliche Kunftfammlung und ihre koftbare Bibliothek, fand aber an dem Kaiferbilde, das er für fie mitbrachte, folches Mifsfallen, dafs er fich gar nicht getraute, es ihr zu verehren. Als er dann fchliefslich feine Rechnung machte und fah, wie er bei all feinem Verkehr mit hohen und niederen Ständen nur Nachtheil gehabt in den Niederlanden, da flofs ihm wohl auch die Klage durch die Feder: »und insbefondere hat mir Frau Margareth für das, was ich ihr gefchenkt und gemacht hab', nichts gegeben«.

So kehrte er denn des anderen Tages wieder nach Antwerpen zurück. Hier follte er noch feinen berühmteften Nachfolger, feinen niederländifchen Nebenbuhler perfönlich kennen lernen, Lucas von Leyden; er fchreibt über ihn: »Mich hat zu Gaft geladen Meifter Lucas, der in Kupfer fticht. Er ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antwerpen«. Er fügt fpäter hinzu, dafs er Lucas mit dem Stift porträtiert habe; und wie geneigt er war, deffen Vorzüge anzuerkennen, zeigt wohl der Umftand, dafs er einen Druck von deffen ganzem Werke erwirbt, indem er von feinen eigenen Blättern für 8 Gulden dagegen giebt.

Am 2. Juli war Dürer eben im Begriffe von Antwerpen abzureifen, da fchickte der König von Dänemark zu ihm, dafs er eilends zu ihm kommen und ihn porträtieren möchte. Es war Chriftian II., genannt der Böfe, zugleich König von Schweden und Norwegen. Er war mit einer Schwefter Karls V. vermählt und kam damals, in Folge des Stockholmer Blutbades aus feinem Reiche vertrieben, nach Brüffel, um beim Kaifer Hilfe zu fuchen. Dürer war Zeuge, wie das Volk zu Antwerpen den König bewunderte, weil er folch' ein mannhafter, fchöner Mann wäre und nur felbdritt durch feiner Feinde Land hergekommen fei. Er zeichnete ihn denn mit der Kohle, mufste mit ihm fpeifen und ward fehr gnädig von ihm behandelt. Des anderen Tages folgte er dem Könige auf deffen Wunfch nach Brüffel, und er fah dort den prachtvollen Empfang, den der Kaifer und die Regentin Margarethe ihm bereiteten, und das glänzende Bankett, das fie ihm

am folgenden Tage gaben. Und als König Chriſtian am 7. Juli die Höflichkeit erwiederte und ſeinen hohen Verwandten auch ein groſses Bankett gab, da lud er auch Dürer ein und dieſer nahm an dem Mahle theil. Indeſſen hatte ſich Dürer auch nach einem Maler umgeſehen, der ihm das Holztäfelchen, Farben und den Farbenreiber lieferte, um den däniſchen König noch in Oelfarben abbilden zu können. Er erhielt dafür von ihm 30 Gulden. Den Maler, welcher ihm hierbei mit ſeinem Werkzeuge aushalf, nennt Dürer nicht, wohl aber deſſen Lehrknaben Bartholomäus, den Dürer für ſeine Hilfeleiſtung reichlich beſchenkte. Es kann dies nur der junge Bartholomäus van Conincxloo geweſen ſein, und da deſſen Familie mit den Orley verwandt war, ſo dürfte ſein Lehrmeiſter niemand anderes geweſen ſein, als Bernhard van Orley. Natürlich hatte Dürer auch nicht verſäumt, dem Dänenkönige die beſten Stücke aus ſeinem Werke zu verehren, die er auf 5 Gulden ſchätzte.

Endlich, am Freitag den 12. Juli, trat Dürer von Brüſſel die Heimreiſe an, nachdem er noch Noth gehabt hatte, einen Fuhrmann zu bekommen. Die Fahrt gieng über Maaſtricht nach Aachen und von dort, nachdem ſich der des Weges unkundige Fuhrmann noch einmal verirrt hatte, über Jülich nach Köln. Mit der Ankunft daſelbſt bricht Dürers Tagebuch ab. Wir haben blofs die wichtigeren, darin verzeichneten Thatſachen herausgegriffen und, ſoweit dies angeht, mit anderen Ueberlieferungen in Zuſammenhang gebracht. Das getreue Spiegelbild, welches Dürer im Wortlaute des Textes ſelbſt von ſich giebt, ſoll unſere Darſtellung weder erſetzen, noch wollten wir dasſelbe irgendwie weiter ausſchmücken. Nur zwei Geſichtspunkte, für welche das Tagebuch eine ſehr wichtige Quelle iſt, blieben einſtweilen unberückſichtigt — jene Stellen nämlich, welche ſich auf Dürers Verhältniſs zur kirchlichen Reformation beziehen und diejenigen, welche von ſeiner körperlichen Erkrankung berichten. Beide Fragen ſind zu tief einſchneidend in Dürers Schickſal, als daſs ſie eine nur gelegentliche Erörterung ertrügen; ſie ſollen in den beiden noch folgenden Capiteln in dem entſprechenden Zuſammenhange behandelt werden.

Bei der Art, wie Dürer in den Niederlanden auftrat, wie er ſeine Kunſtſachen freigebig verſchenkte, mit Trinkgeldern um ſich warf und mehr auf Erwerbungen, als auf Verkauf bedacht war, kann es nicht Wunder nehmen, daſs er weit mehr brauchte, als er einnahm. Nach Bedarf nahm er daher ſeinen Credit beim Hauſe Imhoff in Anſpruch, und am 1. Juli 1521, dem Vorabende ſeiner beabſichtigten Abreiſe, lieſs er ſich von dem jungen Alexander Imhoff zu Antwerpen noch den Reſt, der die Schuld auf volle hundert Gulden abrundete, aus-

zahlen. Darüber gab er einen Wechſel, der ihm in Nürnberg zur Zahlung präſentiert werden ſollte. Auch die Güterballen, welche Dürer vorausgeſandt hatte, giengen an den Chef des Hauſes, Hans Imhoff den Aelteren, nach Nürnberg. Dürer ſtand ſeit langen Jahren in Verkehr mit den Imhoff. Mehr noch als die Kunſtliebe dieſer Familie mag Wilibald Pirkheimers Zwiſchenſtellung dieſen Verkehr eingeleitet haben, denn die nahen Beziehungen zwiſchen den beiden Patrizierhäuſern waren noch viel älter. Schon als Wilibalds Vater in Eichſtädt abweſend war, beſorgte das damalige Haupt der Familie Imhoff, jener Hans, der das Weihbrodgehäuſe von Adam Kraft geſtiftet hat, deſſen Geſchäfte in Nürnberg, und verwaltete ſo auch jenes Haus, in welchem Dürer geboren ward. Unter ſeinem Sohne und Nachfolger, dem hier genannten Hans dem Aelteren, knüpfte ſich das Verhältniſs noch inniger, als die Lieblingstochter Wilibald Pirkheimers Felicitas am 23. Januar 1515 deſſen gleichnamigen Sohn Hans den Jüngeren heirathete. Leicht ward Dürer in dieſe Freundſchaft mit einbezogen; er ſtand Pathe bei dem erſtgeborenen Sohne aus jener Ehe, Hieronymus, geb. 1518, geſt. 1571. Das iſt das Pathenkind, für welches Dürer in Antwerpen das zierliche Scharlach-Barret kauft [1]).

Ueberhaupt iſt das Verzeichniſs der Geſchenke, welche Dürer aus Antwerpen mitbringt, darum von Wichtigkeit für uns, weil wir aus deren Vertheilung den Kreis kennen lernen, in welchem ſich Dürer daheim bewegte; und da ſehen wir allerdings, daſs es die gewählteſte Geſellſchaft Nürnbergs war. Zunächſt Caspar Nützel, der Ruhm dieſes alten Geſchlechtes und bald der mächtigſte Mann der Republik; er ward damals Obriſter Hauptmann und drei Jahre ſpäter zweiter Loſunger; dann deſſen rüſtige Frau Clara, die ihm nicht weniger als 21 Kinder gebar. Wilibald Pirkheimer und ſeine beiden verheiratheten Töchter, die ſchon genannte Felicitas und Barbara, die Frau des Bernhard Straub aus Leipzig. Lazarus Spengler, der Rathſchreiber, deſſen Bruder und ihrer beider Frauen. Eine Löffelholzin, vermuthlich Katharine, die Frau des angeſehenen Patriziers Thomas Löffelholz, eine geborene Rummel und Schweſter von Dürers Schwiegermutter. Der junge Rathsherr Chriſtoph Coler und deſſen Gemahlin, eine Rieterin und Nichte von Pirkheimers verſtorbener

1) Dürers Briefe, 127, 113 und 228, nicht der zweitgeborene Wilibald, der nachmalige Dürerſammler, wie ich in Ermangelung archivaliſcher Nachrichten damals vermuthete. Seitdem gewährte mir Freiherr G. Imhof Einblick in eine von ihm vorbereitete, aus dem Familienarchive geſchöpfte Geſchichte ſeines Hauſes. Darnach enthalten namentlich die Haushaltungsbücher Hans Imhoffs des Aelteren und des Jüngeren einige ſchätzbare Nachrichten über Dürer.

Frau; von ihrem Sohne Paulus Coler erwarb Wilibald Imhoff nachmals Dürer'ſche Zeichnungen. Endlich die angeſehenen Rathsherrn und Septemvirn Jakob Muffel und Hieronymus Holzſchuher, deren Bildniſſe Dürer 1526 malte.

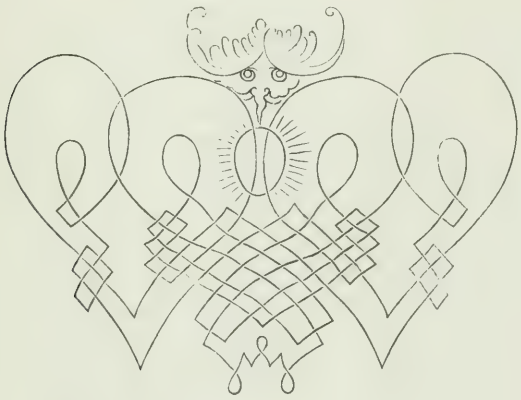
Noch vom Jahre 1521 aber beſitzen wir ein Porträt von Dürer in Oel auf Holz gemalt; nach dem übereinſtimmenden Zeugniſſe von Mündler und Waagen das ſchönſte von Dürers bekannten Bildniſſen. Das Bruſtbild des beleibten Mannes in ſchwarzem, pelzverbrämtem Rocke, den Kopf mit einem breitkrempigen Hute bedeckt, in der Hand eine Papierrolle, befindet ſich im königlichen Muſeum zu Madrid. Es iſt eine vollendete Kupferſtecherarbeit, wie mit der Lupe ausgeführt und doch bei der ſtärkſten Vergröſserung noch ſcharf und gediegen erſcheinend, dabei aber breit und voll in der Wirkung — das Leben ſelbſt! In den Augen und in dem Munde liegt eine unbändige Thatkraft, Charakterfeſtigkeit und Entſchloſſenheit, für zarte Eindrücke ſcheint aller Raum zu fehlen. Haar, Pelz, Hände, das Papier, das er in der Linken hält, alles iſt mit gleicher Schärfe ausgeführt. Nur die rechte Hand, von der nichts als die Finger auf einer unſichtbaren Brüſtung aufliegend erſcheinen, zeigt Anklänge an die unnütze Häufung geſchwungener Linien, dazu der gewohnte Kupferſtich leicht verführen konnte. Sonſt iſt alles reine Natur; der Fleiſchton im Kopfe von kräftigem Braun und das Ganze von harmoniſcher Wärme. Mit Ausnahme ganz kleiner Stellen am Halſe iſt das Bild vollkommen erhalten [1]).

Wer iſt der Mann, dem Dürer dieſe ſo überaus ſorgfältige Malerei gewidmet hat? Die Bezeichnung mit 1521 legt es allerdings nahe, an eine der Perſönlichkeiten zu denken, deren Bildniſs in den Niederlanden gemalt zu haben ſich Dürer berühmt. Doch das iſt keine Malerei mit geliehenen Farben und von fremder Palette. Bei dieſer Ausführung muſste Dürer wohl den Boden der eigenen Werkſtatt unter den Füſsen haben, bedurfte er der Muſse und Behaglichkeit, die er nur daheim fand. Welch' ein Abſtand zwiſchen dieſem Bildniſse und dem im ſelben Jahre zu Antwerpen gemalten Porträte des Bernhard von Reſſen in Dresden! Das Madrider Bildniſs wird ſomit zuverläſſig erſt in der zweiten Hälfte des Jahres nach Dürers Rückkehr in Nürnberg gemalt worden ſein, und dort müſſen wir wohl nach der kernigen Bürgerfigur ſuchen, welche dasſelbe darſtellt. Da zeigt ſich allerdings eine groſse Aehnlichkeit mit einem anonymen, freilich ſpäteren und ſehr mittelmäſsigen Kupferſtiche, welcher faſt in derſelben

1) Briefliche Mittheilungen von Otto Mündler.

Stellung Hans Imhoff den Aelteren vorftellt, doch etwas jugendlicher mit krauſem Haar, darüber eine ſchwarze Kappe, im Pelzrock und mit beiden Händen ein Blatt Papier haltend; aber dieſelbe kurze Naſe, ſchmale Augen, groſses Kinn, volle Lippen und ſtark eingeprägte Mundfalten [1]). Vielleicht alſo zeigt uns das mit ſo viel Sorgfalt ausgeführte Bildniſs in Madrid niemanden anders, als Hans Imhoff den Aelteren, Dürers Banquier. Der in den Niederlanden contrahierte Wechſel kann die Veranlaſſung zu dem Gemälde geweſen ſein, das mit als eine Abſchlagszahlung auf die Schuld dienen konnte.

1) Unterſchrift: »Herr Hans Imhoff, geboren 1461, im Rath 1513, geſtorben 1522. Ein Gevatter, Anherr und Uhranherr der dreien Herren Endres Imhoff, des Raths und Loſunger zu Nürnberg«. Oben die Wappen mit dem Seelöwen. Die Sache gewänne noch mehr Wahrſcheinlichkeit, wenn wirklich, wie man mir berichtet, das Hausbuch Hans Imhoff des Jüngeren die Nachricht enthielte, daſs Dürer deſſen Vater porträtiert habe.



XVI.

Die Reformation.

»Item des criſtlichen glowbens halben müſsen wir in ſchmoch und far ſten, den man ſchmecht uns ketzer«.

Dürer.

In wohlgeordnetes, wenn auch karges Gemeinweſen genieſst oft nur in um ſo höherem Maſse die Treue ſeiner Bürger, gleich wie es gerade die ſtrengen, doch gerechten Eltern ſind, die zumeiſt von ihren Kindern geliebt werden. So hatte auch Nürnberg keinen beſſeren Sohn als Dürer. So viel Ehren und Kurzweil ihm auch die Fremde bot, ſtets zog es ihn wieder mächtig nach der Heimath zurück. Sein Andenken, wie ſein Wirken, iſt innig mit der Geſchichte Nürnbergs verknüpft.

Als Dürer im Jahre 1524 vom Rathe die Annahme und Verzinſung eines Capitals von Tauſend Gulden zu erbitten im Stande war, konnte er ſich ſeines ſteten Gehorſams und ſeiner Bereitwilligkeit gegen die Gemeinde wie gegen einzelne Bürger berühmen. Und doch habe er in den dreiſsig Jahren ſeiner Anſäſsigkeit daheim nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, »was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe iſt, und gleichwohl iſt noch nicht ein Fünftheil davon Gewinn«. Was er beſitze und daheim verzehre, habe er an Fürſten und fremden Perſonen verdient. Er erinnert den Rath daran, wie er vor Jahren auf die ihm vom Kaiſer Maximilian gewährte Steuerfreiheit Verzicht geleiſtet hätte. So habe ihn auch die Regierung zu Venedig vor neunzehn Jahren mit einem Jahresgehalte von zweihundert Dukaten beſtallen wollen. Desgleichen habe ihm der Rath von Antwerpen vor Kurzem, da er in den Niederlanden geweſen, alljährlich dreihundert Philippsgulden Beſoldung angeboten und über-

dies wollte man ihm an beiden Orten das, was er für die Herrſchaft machen würde, beſonders bezahlen. Das alles aber habe er aus Liebe zur Vaterſtadt abgelehnt und es vorgezogen, hier in einem mäſsigen Anweſen zu leben, als an anderen Orten reich und groſs gehalten zu werden [1]).

Wie Dürer ſeinen gelehrten Freunden ihre Embleme und Wappen für ihre Bücher zu liefern pflegte, ſo hat er auch der Vaterſtadt eine Art Buchzeichen hinterlaſſen, und zwar das ſchönſte und ſinnigſte von allen. Es iſt das groſse Wappen von Nürnberg [2]); unten die beiden Wappenſchilde der Stadt, gehalten von zwei bekleideten Engeln, darüber das Reichswappenſchild mit dem Doppeladler, gekrönt von der Kaiſerkrone. Oben zu beiden Seiten ſchwebend die Juſtitia und die Abundantia; dazwiſchen die Inſchrift: »Sancta Iuſticia 1521«. Der groſse treffliche Holzſchnitt mit dunklem Grunde ziert nämlich das Titelblatt der, in dieſem Jahre gedruckten dritten Auflage des Nürnberger Geſetzbuches, genannt die »Reformacion der Stat Nüremberg«. Der Name und das Bild der »heiligen Gerechtigkeit« konnte wohl mit Ehren an der Spitze des Nürnberger Stadtrechts ſtehen. Noch im Jahre 1518 hatte Dürer das letztemal »den hochwürdigen und heiligen Hauptherrn, Nothhelfer und Beſchirmer der kaiſerlichen Stadt Nürnberg«, St. Sebaldus, in einem groſsen Holzſchnitte verherrlicht; er ſteht in einer reich verzierten Mauerblende in ſeiner Pilgertracht mit dreifachem Tellernimbus um das Haupt, in der Hand das Modell ſeiner Hauptkirche [3]). Oben hängt ein Fruchtkorb und zu beiden Seiten ſind je zwei Wappenſchilde angebracht, links die Wappen von England und Frankreich mit Bezug auf ſeine engliſche Abſtammung, rechts die von Nürnberg. Beide Gedenkblätter, das kirchliche und das profane tragen zwar nur die Jahreszahl und nicht das Namenszeichen Dürers. Ueber ſeine Urheberſchaft kann aber kein Zweifel beſtehen, ſie gehören beide zu den vorzüglichſten Stücken ſeines Holzſchnittwerkes. Die groſsartige Vorübung an den kaiſerlichen Aufträgen kam ja ihrer Ausführung zu gute. Zwiſchen den Jahren ihrer Entſtehung liegen aber folgenſchwere Ereigniſſe, von denen Nürnberg und ſeine beſten Männer in erſter Reihe mit betroffen wurden, und an denen ſomit auch Dürer den eifrigſten Antheil nahm.

Denn was Nürnberg an idealen Gütern einem Künſtler wie Dürer bieten konnte, das hat es ihm reichlich gewährt. Die angeſehenſten,

1) Dürers Briefe, 52.
2) Bartſch 162; Heller 1942.
3) B. ap. 21; Heller 2024; Retberg A, 37.

bildungsreichſten Kreiſe der Reichsſtadt ſtanden ihm offen; ihre beſten Bürger waren ſeine tägliche Geſellſchaft, und der erſte Mann der Republik, »in deſſen ſenatoriſcher Geſtalt das Patriciat der deutſchen Reichsſtädte dem römiſchen näher getreten iſt, als in jeder anderen« [1] — Wilibald Pirkheimer, war ſein vertrauteſter Freund. Gerade der Gegenſatz zwiſchen den beiden Naturen ſcheint ſie gegenſeitig ſo unwiderſtehlich angezogen zu haben. Der kraftſtrotzende, leidenſchaftliche Gelehrte fand an dem zartgeformten, milden und feinfühligen Künſtler eine wohlthuende Sänftigung; dieſer in jenem wiederum Stütze und Halt. Dies Freundſchaftsbündniſs war aber auch für Dürers äuſsere Lebensſtellung von entſcheidender Wichtigkeit. Wie kein anderer deutſcher Künſtler ward er dadurch emporgehoben in jene höchſte Sphäre des nationalen Geiſteslebens, wo die Strömung der neuen Ideen zunächſt empfunden ward und am früheſten Geſtalt gewann.

Der Dritte im Bunde war die längſte Zeit der ſcharfkantige Lazarus Spengler, der eigentliche Reformator von Nürnberg, der Dichter des Kirchenliedes: »Durch Adams Fall iſt ganz verderbt« etc., »ein Juriſt unter den Theologen und ein Theologe unter den Juriſten«. Geboren im Jahre 1479 hatte er in Leipzig ſtudiert und war ſeit 1507 Rathsſchreiber und Syndicus und als ſolcher dreiſsig Jahre lang eine der maſsgebenden Perſönlichkeiten der Reichsſtadt. Er wohnte in Dürers Nachbarſchaft in der Ziſselgaſſe. Als Spengler im Jahre 1514 die Lebensgeſchichte des heiligen Hieronymus aus dem Euſebius in's Deutſche überſetzt herausgab, lieferte ihm Dürer dazu den ſchönen Holzſchnitt: Hieronymus in der Felſenhöhle ſitzend und ſchreibend [2]. Hinwiederum widmet ihm Lazarus Spengler um das Jahr 1520 ſeine »Ermahnung und Unterweiſung zu einem tugendhaften Wandel« [3], als ſeinem »beſonderen, vertrauten und brüderlichen Freunde«. Er verſichert Dürer darin, daſs er ihn »— ohne Schmeicheleien zu ſchreiben — als einen verſtändigen, der Ehrbarkeit und guten Tugenden zugeneigten Mann kenne, der ihm auch in ihrer beider täglichem, vertraulichem Zuſammenſein zu vielen malen und in nicht geringem Maſse Triebfeder und Vorbild zu einem um ſo behutſameren Wandel

1) D. F. Strauſs, Ulrich v. Hutten, 1871. II. Aufl. 243.

2) Bartſch 113; Heller 1845; Retberg 197; das Blatt trägt die Jahreszahl 1512. Ein zweiter Ausſchnitt desſelben diente zu einem Flugblatte mit lateiniſchem und deutſchem Texte gedruckt von Hans Glaſer zu Nürnberg. Dieſer unterſcheidet ſich von jenem Holzſtocke faſt nur durch die oben in der Mitte herabhängende Ranke des Geſträuches, die hier nicht ganz bis zu dem Gebirge des Hintergrundes herabreicht.

3) Nach der ſeltenen Originalausgabe 1830 von Campe in Nürnberg abgedruckt, überſetzt in Dürers Briefe, 172.

geweſen ſei«; er bittet ihn das Büchlein nach ſeinem Verſtändniſſe zu verbeſſern und ihn, wie bisher für ſeinen Freund und Bruder zu halten«.

Pirkheimer hatte bei ſeinen gelehrten Publicationen auch ſo manches artiſtiſche Bedürfniſs, deſſen Befriedigung Dürer zuweilen auf ſich nahm. So entwarf er ihm für ſeine kleineren Bücher die neckiſche Titeleinfaſſung mit den zierlichen Ehrenſäulen auf ſchwarzem Grunde, unten vier Genien, deren zwei Pirkheimers Wappen halten, zwei andere dazu Poſaunen blaſen[1]). Dann beſchäftigt ſich Pirkheimer auch gerne mit mathematiſchen und aſtronomiſchen Studien, dazu bedurfte er noch mehr der Hand des zeichnenden Künſtlers. Zu einer aſtrologiſchen Schrift Pirkheimers ſcheint denn eine Anzahl kleiner, ganz flüchtiger Federzeichnungen von Dürer zu gehören, welche verſchiedene Thierbilder darſtellen, vielleicht mit Bezug auf Sternbilder. Vier ſolcher Blättchen befinden ſich in der Sammlung Hausmann zu Braunſchweig: ein Steinbock, der aber mehr einer Gemſe gleicht, zwei Löwen vor zwei Krügen ſtehend, ein Hund und ein Froſch; auf der Rückſeite erſcheint Pirkheimers Handſchrift, davon das Wort »Horoscope« lesbar iſt. Dazu gehören vermuthlich auch die ähnlichen Skizzen im Berliner Muſeum: ein rechtshin ſpringender Hund — auf der Rückſeite Maſsangaben von Pirkheimers Hand, wie mir ſcheint — dann eine Schildkröte einmal von oben und das andere mal von unten aufgenommen, mit der Unterſchrift »Schiltkrott« von Dürers früher Hand, endlich eine graſende Kuh. Ob daſelbſt auch der Kopf eines Ziegenbocks mit der falſchen Bezeichnung von 1510 und vier Katzen, in verſchiedenen Stellungen auf eine Maus lauernd, ſich dieſen Studien anreihen, laſſe ich dahingeſtellt. Dagegen dürfte eine Ornamentzeichnung der Hausmann'ſchen Sammlung zu einem Titelblatte derſelben Schrift beſtimmt geweſen ſein. Es iſt eine Lunette, deren Rundbogen von zwei Genien gebildet wird, welche Füllhörner gegeneinander emporhalten; in der Füllung darunter erſcheint ein Porträtkopf in Medaillenform und zu deſſen beiden Seiten Kaninchen; auf der Rückſeite des Blattes wieder Pirkheimers Schrift.

Als Pirkheimer im Jahre 1525 ſeine lateiniſche Ueberſetzung des Ptolomæus bei Johannes Grüninger in Straſsburg herausgab, ſtand ihm Dürer wieder mit Rath und That bei. Da das Werk mit zahlreichen Karten und Illuſtrationen verſehen ward, fehlte es natürlich nicht an den obligaten Reibungen zwiſchen Autor und Verleger, wie

1) Paſſavant 205; Heller 1936; Retberg 200. Zuerſt verwendet zu Plutarchs »De vitanda usura, Nürnb. Fried. Peypus 1513, dann zu »Nili sententiæ morales« 1516 und zu Lucians »Piscator« 1517.

wir aus dem noch erhaltenen Briefwechſel zwiſchen beiden erſehen[1]). Unter anderem ſchreibt Pirkheimer an Grüninger über irgend eine Illuſtration: »Ich wollte, Ihr ſolltet gehört haben, wie hoch mir Albrecht Dürer Eueres Gemäldes halben, daran doch kein guter Strich iſt, zugeredet und meiner geſpottet hat; wir werden groſse Ehr' damit einlegen, ſo wir in wälſche Lande vor die verſtändigen Maler kommen«! Mit Bezug auf dieſe Rüge antwortet dann Grüninger am 10. März 1525: »Mich kennt Albrecht Dürer wohl; er weiſs auch wohl, daſs ich Kunſt lieb habe, wie wohl ich's nicht kann; daſs er mein Ding alſo verachtet — ich hab's nicht für Kunſt ausgegeben«[2]). Dürer lieſs es aber nicht bei der bloſsen Kritik bewenden, er lieferte dem Freunde auch die Zeichnung für einen Holzſchnitt im Ptolomæus, nämlich die Armillarſphäre auf der Rückſeite von Blatt 69; ſie iſt umgeben von zwölf blaſenden Windeshäuptern, deren Namen ſammt der Unterſchrift: »Non judicet Midas« in beweglichen Lettern beigedruckt ſind[3]). Ihr gegenüber auf dem folgenden Blatte ſteht dann eine andere Sphäre, bloſs in Umriſſen mit erklärenden Buchſtaben. Ueber die Urheberſchaft Dürers kann kein Zweifel beſtehen, da Johann Tſcherte, der kaiſerliche Baumeiſter in Wien, dieſe Armillarſphäre in zwei Briefen an Pirkheimer als »von unſerem gemeinſamen Freunde Albrecht Dürer gezeichnet« anführt[4]). So unterſtützte der Maler den Freund bei ſeinen gelehrten Unternehmungen. Dafür gieng ihm dieſer bei ſeinen literariſchen Verſuchen an die Hand und nahm gerne die Widmung ſeiner Bücher entgegen.

Und Pirkheimer wieder widmete Dürern nachmals am 1. September 1527 ſeine Ausgabe und lateiniſche Ueberſetzung der »Ethiſchen Charaktere« von Theophraſtus aus Ereſo[5]): Er hätte das Büchlein in griechiſcher Sprache einſt von dem hochgelehrten Fürſten, dem jüngeren Pikus von Mirandula, ſeinem beſten Freunde, zum Geſchenke erhalten. »Nun aber, fährt er fort, weihe ich es griechiſch und lateiniſch Dir, gleichfalls meinem beſten Freunde .... Du aber,

1) C. Becker, Ein bisher unbekannter Holzſchnitt von A. Dürer, Archiv f. zeichn. Künſte IV, 451—455.

2) Facſimile bei H. Lempertz, Bilderhefte zur Geſch. des Bücherhandels Nr. 31.

3) Paſſavant 202; Retberg 257.

4) Vom 22. Nov. 1525 und vom 5. Febr. 1526. Joh. Heumann, Documenta literaria varii argumenti, Altorfi 1758. S. 279 u. 281.

5) *Θεοφράστου χαρακτῆρες* cum interpret. latina per Bilibaldum Pirckeymherum, Norimbergæ per Jo. Petreium Anno MDXXVII; abgedruckt in: Opera Pirkheimeri, ed. M. Goldaſt, 212. Ueberſetzt in: Dürers Briefe 182: Lepidum hunc libellum, a lepido quondam mihi amico donatum, tibi, mi lepidissime Alberte, dono dare constitui, non solum ob amicitiam nostram mutuam, sed quoniam pingendi arte admodum præcellis, cerneres etiam, quam affabre senex ille et sapiens Theophrastus humanas affectiones depingere novisset etc.

mein Albrecht, nimm dieſe geſchriebene Malerei des Theophraſtus freundlich hin, und wenn Du ſie nicht mit dem Pinſel nachzuahmen vermagſt, ſo erwäge ſie wenigſtens ſorgſam im Gemüthe! Denn abgeſehen davon, daſs ſie Dir nicht wenig zu Nutz und Frommen gereichen mag, wird ſie Dir auch reichlichen Stoff zum Lachen gewähren und Dich vielfach ergötzen können. Lebe wohl!«

Damit ſcheint mir die geiſtige Richtung gekennzeichnet, die in dieſem erleſenen Freundeskreiſe herrſchte, bevor noch das Auftreten Luthers ihre ganze Aufmerkſamkeit feſſelte. Sie arbeiteten zuſammen an der Erforſchung des Menſchen — des Menſchen in ſeiner äuſseren Erſcheinung, wie in ſeinen geiſtigen Anlagen. Indeſs Dürer raſtlos bemüht war, die äuſseren Verhältniſſe und das Wachsthum des menſchlichen Körpers zu ergründen, unterſtützten ihn die gelehrten Freunde auch in der Erfaſſung der inneren Welt des Menſchen, in der Seelenmalerei. Nachdem er ſich bis zum Jahre 1513 in den ergreifendſten Darſtellungen vom Leben und Leiden Jeſu erſchöpft hatte, vertiefte er ſich nun in die Löſung der gemeinſamen humaniſtiſchen Probleme. Die gläubige, kirchliche Stimmung des Meiſters wird von einer allgemein menſchlichen, ſpeculativen überſtiegen. Er ſucht zunächſt in der genauen Durchbildung componierter Männerköpfe geiſtige Perſönlichkeiten, völlige Charaktere zu ſchildern. In dieſem Sinne beginnt er bereits 1514 eine Folge von Apoſtelgeſtalten in Kupferſtich, die er zwar nie vollendet hat, die ihn aber, wie wir ſehen werden, über ein Jahrzehnt beſchäftigt und ihn in Verbindung mit einer anderen damals gefaſsten Idee zu ſeiner letzten künſtleriſchen That begeiſtert.

Dieſe andere Idee iſt die Erſchöpfung des Menſchen nach jenen vier Kategorien, unter welchen die humaniſtiſche Weisheit jener Tage ſein Weſen zu begreifen vermeinte — nach den vier Temperamenten oder Complexionen. Es iſt bekannt, welche groſse Rolle die Theorie derſelben ſeit Hippokrates und Galenus in der Heilkunde wie in aller Wiſſenſchaft geſpielt hat. Natürlich huldigt ihr auch Dürer unbedingt. Er erklärt einmal die Urſache der verſchiedenen Geſtalt der Menſchen geradezu aus den vier Complexen, und die Beachtung derſelben an einem Lehrknaben hält er für das erſte Erforderniſs bei deſſen Wahl und Einführung in die Kunſt [1]). Daher machte er auch ſelbſt die vier Temperamente zum Gegenſtande ſeines eifrigſten Studiums, und wir verdanken demſelben jene Kupferſtiche, die ihn

1) Zahn, Dürerhandſchriften, Jahrb. f. Kunſtw. I. 7: »wir haben mancherley geſtalt der menſchen, urſach der vir complexen« und daſelbſt 11: »Item der erſt deil lert uns wie der knab erleſen und der geſchicklichkeit ſeiner cumplex acht genummen ſoll werden, geſchicht in ſexerley weis«.

zugleich auf der Höhe ſeiner ſchöpferiſchen Kraft, wie ſeiner techniſchen Vollendung zeigen. Es ſind: die Melancholie der heilige Hieronymus in ſeiner Zelle, oder wie Dürer ſagt »im Gehäus« beide von 1514 und der »Reiter«, gewöhnlich genannt: Ritter, Tod und Teufel, von 1513 [1]). Es ſind dies jene Blätter Dürers, die zu allen Zeiten und heute noch am meiſten bewundert und geſchätzt werden, obwohl ihre Bedeutung ſtets unenträthſelt und zweifelhaft geblieben iſt.

Was, abgeſehen von den höchſten künſtleriſchen Qualitäten, jene Blätter populär macht, iſt die tiefe nationale, die noch tiefere allgemein menſchliche Empfindung, in der ſie empfangen, aus der ſie heraus erzeugt ſind. Das Entgegenkommen dieſes Gefühles bringt ſie dem Verſtändniſſe näher, als es eine fachliche Erklärung aller Einzelheiten vermöchte. Sie athmen etwas von dem Gewiſſenskampfe, den das deutſche Volk eben durchzumachen ſich anſchickte, der ſeitdem keinem von uns erſpart blieb. Und dieſe Stimmung iſt allerdings eine durchaus moderne; zumal dieſelbe durch die vornehmſte Dichtung unſerer Literatur verewigt worden iſt. Es iſt das fauſtiſche Element jener Zeit, das uns aus dieſen Darſtellungen, ſelbſt aus deren ſpecifiſchen Zuthaten entgegenweht und uns unwiderſtehlich anzieht. Gœthe hat uns gerade dieſe Seite von Dürers Zeitalter wieder recht nahe gebracht. Wir errathen unbewuſst die höhere innere Wahrheit und erkennen in jenen Kupferſtichen eine Illuſtration zu den geiſtigen Strömungen der Reformationsepoche.

Das geflügelte Weib, das düſter ſinnend daſitzt zwiſchen allen erdenklichen, zerſtreut umherliegenden Werkzeugen der Arbeit, der Kunſt und Wiſſenſchaft — ſie hat die Wange in die linke Hand geſtützt, den Lorbeerkranz über dem aufgelöſtem Haare — was könnte ſie anderes bedeuten, als die menſchliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es iſt der raſtloſe, ſtets unbefriedigte Genius, der Fauſt in ſeinem Monologe zu dem Geſtändniſſe treibt: »daſs wir nichts wiſſen können!« Daher die unheimliche Beleuchtung des Firmamentes durch einen Regenbogen und durch einen Kometen; daneben ſchwebt dann noch eine Art Fledermaus, auf deren ausgeſpannten Flughäuten das Wort ſteht: MELENCOLIA—I [2]). Die Zahl I

1) Bartſch Nr. 74, 60 u. 98. A. Springer, Bilder aus der neueren Kunſtgeſchichte, 200, erklärte zuerſt mit Beſtimmtheit den Hieronymus als Seitenſtück der Melancholie. Vergl. die gründliche Unterſuchung über die Bedeutung des letzteren Blattes bei M. Allihn, Dürer-Studien, 95.

2) Rein perſönliche Motive, wie der Tod der geliebten Mutter im Jahre 1514 konnten wohl zum Ausreifen einer ſolchen Stimmung mit beitragen, reichen aber zu der Erklärung der Conception keineswegs aus.

beweiſt, daſs Dürer eine Folge der vier Temperamente darzuſtellen gedachte, die eigenthümlicher Weiſe mit der Melancholie beginnen ſollte. Es unterliegt keinem Zweifel, daſs auch der berühmte Stich, St. Hieronymus im Zimmer unter der Einwirkung dieſes Planes entſtanden iſt. Das Blatt hat beinahe das gleiche Format und trägt dieſelbe Jahreszahl 1514, iſt ſomit auch gleichzeitig mit Lazarus Spenglers Ueberſetzung der Biographie des Heiligen. Dürer mag den Stich unmittelbar nach der Vollendung der Melancholie in Angriff genommen haben. Der zarte, ſilbergraue Farbenton, der dort zuerſt, und wie es ſcheint mit neuen Mitteln erzielt wurde, iſt hier bereits bis zu einem unausſprechlichen Grade von Feinheit geſteigert. Die geräumige Stube mit gemächlichem Hausrathe gefüllt und mit dem blinzelnden Löwen im Vordergrunde wird durch die Butzenſcheiben des Fenſters zur Linken mehr verklärt, als erleuchtet; und der greiſe Hieronymus, der ſchreibend im Hintergrunde ſitzt, ganz vertieft in das groſse Buch vor ihm, er iſt das Urbild weltentrückter, geiſtiger Behaglichkeit. Nur der Phlegmatiker kann hier gemeint ſein, aber der Phlegmatiker in einem höheren, zeitgeſchichtlichen Sinne. Das iſt das Ideal jener humaniſtiſchen Gelehrſamkeit, die von Italien ausgehend insbeſondere in Erasmus von Rotterdam ihren Vertreter gefunden hat; jener geiſtesariſtokratiſchen Richtung, die den theoretiſchen Standpunkt der Wiſſenſchaft gewahrt wiſſen will, die ſich nur zu den herrſchenden Ständen hält und ſich behutſam abſondern möchte vom Volke und ſeinem Leben. Das iſt der Weiſe, der uns, wenn er zu Worte käme, zurufen mochte, wie Gœthes Gelahrter im zweiten Theile des Fauſt:

»Die Gegenwart verführt in's Uebertriebne
Ich halte mich vor allem an's Geſchriebne«.

Neben dieſer humaniſtiſchen Richtung im Erasmus'ſchen Sinne erhob ſich aber in Deutſchland eine andere, deren Vertreter den Bedürfniſſen des Volkes näher traten und für die Forderungen der Zeit mit einſtanden. Zwiſchen Erasmus und Luther ſtehen warmblütige Männer, deren Gelehrſamkeit zu jenem, deren Gemüthsart aber entſchieden zu letzterem hinneigt. Es ſind dies namentlich jene deutſchen Humaniſten, deren kräftigere Natur über den wiſſenſchaftlichen Studien die Thatkraft und Lebensfreude nicht eingebüſst hat, deren Hand neben der Feder auch noch das Schwert zu führen wuſste: Ulrich von Hutten, der fränkiſche Ritter, der zuerſt das Viſier der lateiniſchen Sprache abwarf und das gemeine Volk zur Mitwiſſenſchaft heranzog, und Wilibald Pirkheimer, der ſeine Vaterſtadt auf die Bahn des Fortſchrittes leitete, auf der ſie bald allen anderen Städten vorangieng.

Das ſind Männer von Herz und Witz, ſtets ſchlagfertig und bereit einzugreifen in den groſsen Kampf der Tagesmeinungen.

Eine Verkörperung dieſer deutſchen Geiſtesrichtung iſt Dürers »Reiter« von 1513. Von dieſer Seite hat man das Blatt längſt aufgefaſst, daher auch die Benennungen »der Ritter trotz Tod und Teufel« [1]) oder »der chriſtliche Ritter mit Tod und Teufel« [2]), auch wohl der »Reformationsritter«. Ja man wollte gar Franz von Sickingen in dem Reiter erkennen; andere wieder riethen auf Dürers Freund Stephan Paumgärtner [3]). Auf dieſe Namen aber verfiel man aus keinem anderen Grunde, als weil der Kupferſtich vor der Jahreszahl den ganz unerklärten Buchſtaben S führt. An eine beſtimmte Perſönlichkeit iſt überhaupt nicht zu denken. Dazu ſtimmt ſchon die lange Vorgeſchichte der Erfindung nicht, da ja das Studium der Reitergeſtalt bereits aus dem Jahre 1498, die Conſtruction des Pferdes vermuthlich ſchon von 1506 ſtammt [4]).

Auch darüber täuſchte man ſich nicht, daſs der Stich Dürers keines der landläufigen Todtentanzbilder ſei; denn trotz ſeiner Schreckbarkeit triumphiert nicht der nebenher reitende Tod und noch weniger der hinterdreinlaufende Teufel, ſondern der Ritter, der Menſch! Dabei hätte man aber auch die auffallend ſtark angeſpannten Lachmuskeln des Ritters nicht überſehen ſollen; er grinſt förmlich. Nur die düſtere Umgebung, die Spuckgeſtalten und die fremdartige Rüſtung des Reiters mögen es verſchuldet haben, daſs man auf dieſe Mundſtellung, die wie verhaltenes Lachen ausſieht, noch nirgends Gewicht gelegt hat. Man wird aber zugeben, daſs die Erklärung des Bildes durch das Mienenſpiel der Hauptfigur ganz weſentlich beſtimmt wird. Es iſt auch keineswegs Nachtzeit gemeint, ſonſt wäre nicht die Ausſicht auf die Burg hell und klar und das Stück Firmament ganz weiſs geblieben. Nur die Oertlichkeit, in der ſich der Ritter eben befindet, iſt wild und ſchaurig geſchildert. Unerſchrocken, unverwandt verfolgt er aber ſeinen Weg durch die dunkle Bergſchlucht, getragen vom edelſten Gaul, gefolgt von ſeinem treuen Hunde. Daſs ihn der Tod anglotzt, ihm die Sanduhr hinhält, macht ihn nur ſchmunzeln, daſs der drollige Teufel hinten nach ihm faſst, ſchiert ihn gar nicht — er

1) Retberg Nr. 203.

2) Sandrart und Heller Nr. 1013.

3) So Retberg a. a. O. wegen der ähnlichen Rüſtung desſelben auf dem Flügel des Paumgärtner'ſchen Altares. Da aber die Rüſtung auf dem Kupferſtiche bloſs eine getreue Nachbildung nach dem Reiterſtudium der Albertina vom Jahre 1498 iſt und eine Identität der Köpfe nicht erſichtlich, bleibt dieſe Vermuthung eben ſo unhaltbar, wie die Hellers bezüglich Sickingens. Höchſtens könnte man daraus ſchlieſsen, daſs Stephan Paumgärtner Dürern zu jener Zeichnung zu Pferde Modell geſeſſen habe.

4) Vergl. oben S. 275.

reitet fürbafs! Alfo gerade das Gegentheil von der Tendenz der alten Todtentanzbilder! Die Welt verkehrt fich, die Höllenmächte verlieren von ihrem alten Credit — und wir dürfen von hier bereits einen Ausblick wagen nach jener Stelle im Prologe zum Fauft, wo der Herr die Verfuchung des Böfen zuläfst mit den Worten:

»Nun gut, er fei dir überlaffen!
Zieh' diefen Geift von feinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannft du ihn erfaffen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und fteh' befchämt, wenn du bekennen mufst:
Ein guter Menfch in feinem dunkeln Drange
Ift fich des rechten Weges wohl bewufst«.

Ueber den tieferen moralifchen Sinn; über die allgemeine zeitgefchichtliche Bedeutung von »Ritter, Tod und Teufel« dürfte indefs ein Zweifel kaum obwalten. Auch nach den nächften künftlerifchen Abfichten Dürers fragen wir nicht umfonft. Darüber geben uns die Vorarbeiten zu dem Kupferftiche genauen Aufichlufs. Er wollte eben vor allem ein möglichft gelungenes Reiterbild ausführen, und daher nannte er auch nachmals das Blatt für fich felbft in feinem Niederländifchen Tagebuch kurzweg »den Reiter«. Er nahm dazu die Rüftung und Figur des nürnberger Reifigen, den er fchon vor fünfzehn Jahren gezeichnet hatte. Konnte er deffen Mähre nicht brauchen, fo hatte er dafür das Geheimnifs der Pferdeproportionen im Sinne Verrocchios und Lionardos in Italien eingeheimft und darnach mit der Feder damals fchon das Reiterbild conftruiert; fogar der Hund läuft bereits mit, nur ift es noch nicht der zottige deutfche Hühnerhund des Stiches, fondern eine glatthaarige Dogge. Doch zeigt das Pferd des Kupferftiches in feinen Verhältniffen, in der geraden Nafe und felbft in den Hautfalten am Halfe und am Oberfchenkel deutlich die Verwandtfchaft mit jenem auf dem Standbilde des Balthafar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Nur eine wefentliche Verbefferung hat Dürer angebracht. Seine früher gezeichneten Pferde, wie die plaftifchen der italienifchen Frührenaiffance, fetzen beim Ausfchreiten beide Hinterfüfse platt auf den Boden. Diefe unmögliche Stellung findet fich auch noch auf den Vorftudien zum »Reiter« in Florenz und Mailand. Aber auch auf der Kupferplatte war diefe Beinftellung bereits vorgeftochen; indefs das Pferd feinen linken Vorderfufs aufhob, erfchien der rechte Hinterfufs bereits auf den Boden gefetzt. Nun änderte Dürer erft das Bein, indem er es erhoben und verkürzt zeichnete. Da fich aber der alte Umrifs nicht mehr austilgen liefs, machte er eine fchilfartige Pflanze daraus, die aber noch ganz deutlich den alten Contour von Huf und Bein erkennen

läfst. Die Ausgleichung diefes Fehlers mag auch eine tiefere Bearbeitung der Platte zur Folge gehabt haben und daher die auffallend dunkle Haltung des ganzen Stiches.

Das Pentimento beweift deutlich die Benützung jener um mehrere Jahre älteren Vorftudien und zeigt auch, auf was es Dürer bei feiner Arbeit vorzüglich ankam. Aber damit war es nicht abgethan; das Kind mufste einen Namen haben. Die Löfung eines künftlerifchen Problems befriedigte zwar den Meifter, aber noch nicht den Käufer, den Beurtheiler des Blattes. Der fragte zuerft nach der Bedeutung des Dinges. Wollte der Maler nackte Menfchenkörper darftellen, fo mufsten fie Adam und Eva, St. Sebaftian oder Magdalena heifsen. So hatte Dürer bereits das oft genannte Reiterftudium von 1498 zu feinem kleinen reitenden St. Georg von 1508 benützt; und fo verwendete er nun auch die gefammelten Vorftudien zu der Darftellung von »Ritter, Tod und Teufel«. Wir find darum allerdings berechtigt, ja auch genöthigt nach der gegenftändlichen Bedeutung des Stiches zu fragen. Die Antwort erfcheint wohl nach dem Vorausgefchickten nicht fo fchwierig. Wenn die »Melancholie« und »der Hieronymus im Gehäus« Bruchftücke einer Folge der vier Temperamente find, fo gehört »Ritter, Tod und Teufel« als drittes Blatt gleichfalls zu derfelben Folge. Der Stich ift jenen fo gleichzeitig, als es auch die kürzefte Arbeitsfrift nur immer geftattet, und er hat mit denfelben nahezu das gleiche Format, wie es Dürer annähernd nur in einigen feiner früheften, kaum originalen Kupferftichen und feither nicht wieder angewendet hat [1]). Welches der erübrigten zwei Temperamente Dürer hier noch darftellen wollte, würde fich aus der Compofition fchwer erfchliefsen laffen, denn die Charakteriftiken der vier Complexionen haben zu allen Zeiten fehr gefchwankt; wir wiffen nicht, an welche Quellen Dürer und feine Rathgeber fich mögen gehalten haben und noch viel weniger, wie viel Freiheit fich ein jeder von ihnen dann noch erlaubt hat. Genug, dafs es fich nur um eines der beiden beweglichen, thatkräftigen Temperamente handeln kann! Doch auch diefen Zweifel löft, wie mir fcheinen will, Dürers Stich felbft, denn der Capitalbuchftabe S vor der Jahreszahl auf dem Täfelchen links unten kann wohl nichts anders bedeuten als: Sanguinicus.

1) Es find die Madonna mit der Heufchrecke, der Verlorene Sohn und das Meerwunder. Die genauen Meter-Mafse nach den Plattenrändern find:
bei der Melancholie: H. 0.24, Br. 0.19
S. Hieronymus: H. 0.247, Br. 0.19
Reiter: H. 0.245, Br. 0.188
Die Unterfchiede find geringfügig, zumal wenn man bedenkt, dafs Dürer feine Stiche auf unbefchnittenen Papierbögen druckte und fo mit ganz breiten Rändern in den Handel brachte.

Dafs Dürer die Folge, wie vieles Andere unvollendet liefs, ſpricht nicht gegen die, bereits von Eye geahnte Annahme ihres Zuſammenhanges. Vielleicht, dafs ihm die etwa durch Spengler veranlafste und dann doch als ungeſchickt erſchienene Hereinziehung des heiligen Hieronymus das Concept verſchoben hat. Der Gedanke, den populären Kirchenvater in ſeiner Häuslichkeit darzuſtellen, war nicht neu. Abgeſehen von anderen italieniſchen und deutſchen Meiſtern hatte Dürer ihn bereits in ſeinem vortrefflichen Holzſchnitte von 1511 (B. 114) in ähnlicher Weiſe geſchildert. Neu iſt an dem Kupferſtiche nur die farbige Stimmung, der poetiſche Hauch, das Stillleben, in das der Heilige hier verſetzt wird und vor welchem derſelbe nicht blofs räumlich in den Hintergrund tritt. Dafs Dürer damals zu reinen Stimmungsbildern hinneigte, zeigt noch ein anderes Beiſpiel. Er ſtach nämlich gerade im Jahre 1514 den kleinen Dudelſackpfeifer, der an einen Baum gelehnt aufſpielt und das tanzende Bauernpaar, deſſen derbe Luſtigkeit einem Brueghel Ehre machen würde [1]). Die beiden Blättchen ſind offenbare Seitenſtücke; ſie ſind zuſammen erfunden und ſollen zuſammen betrachtet werden. Trotz des ganz geringfügigen, gewifs nicht beabſichtigten Unterſchiedes im Formate und obwohl ſie äufserlich durch nichts als ſolche gekennzeichnet ſind, erſcheinen die beiden Stiche jedem unbefangenen Blicke doch ſogleich als Pendants, verbunden durch gleiche Formgebung und den einfachſten Gedankengang. Auch die kleinen Apoſtel Paulus[2]) und Thomas, mit denen Dürer gerade auch 1514 ſeine Apoſtelfolge begann, verrathen ja durch kein beſonderes Merkzeichen ihre Zuſammengehörigkeit und das Gleiche gilt von der geſtochenen Paſſion. In dieſer Beziehung charakteriſiert ſich alſo die Folge der Temperamente ausnahmsweiſe viel deutlicher als ſolche, indem die Melancholie mit dem vollen Namen und der Ziffer I, der Sanguinicus wenigſtens mit dem Anfangsbuchſtaben bezeichnet iſt.

Dürers Neigung zum Speculieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt. Die Aufträge des Kaiſers Maximilian hatten ihn von den religiöſen Darſtellungen, die ihn zuvor ganz erfüllten, mehr und mehr abgelenkt. Zugleich war er dadurch nothwendig in vielfache Berührungen mit den Gelehrten am kaiſerlichen Hoflager gekommen und mit ſolchen, die befliſſen waren, ſich

1) Bartſch Nr. 91 und 90. Die kleinen Platten weichen von einander ab in der Höhe um 2, in der Breite um 1 Millim. Die Platte des Sackpfeifers hat ſich in ſtark retouchiertem Zuſtande im Beſitz der Familie Imhof bis heute erhalten.

2) Die Federſkizze zu dieſem St. Paulus, Bartſch 50, von gleicher Gröfse im Gegenſinne befindet ſich in den Uffizien zu Florenz.

daſelbſt bemerklich zu machen. Die Aufforderung zu geſuchten, allegoriſchen Darſtellungen drang ſo von allen Seiten auf Dürer ein. In dieſem Sinne bediente er ſich noch ausnahmsweiſe auch mythologiſcher Figuren. So befindet ſich in der Ambraſer Sammlung zu Wien die colorierte Federzeichnung einer lehrhaften Allegorie, die auch ſonſt in der deutſchen Malerei, namentlich bei Cranach beliebt iſt; ſie trägt die Bezeichnung von 1514. Der kleine Amor hat eine Honigwabe aus dem Bienenſtocke geſtohlen, wird dafür von den Bienen umſchwärmt und geſtochen und kömmt darob wehklagend zu der weiſs bekleideten Frau Venus gelaufen [1]). Ganz unverſtändlich bleiben die Entwürfe in nackten Figuren auf zwei Federzeichnungen des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt. Die eine von 1515 zeigt einen Mann an einen Baum gefeſſelt; hinter demſelben ein anderer, der etwas vom Boden aufhebt, dann ein ſtehendes Weib, ein anderes in niedergekauerter Stellung und eine magere Alte am Stocke ſchreitend. Auf dem anderen Blatte ein junger Mann und ein altes Weib, einen Kandelaber auf ein Poſtament ſetzend; im Hintergrunde drei andere weibliche Figuren, deren eine eine Art Weihwedel hält; die Zeichnung iſt von 1516. Die nackten Geſtalten ſind mit Schwung und mit italieniſcher Freiheit hingeworfen; in ihren feſten, geſpreizten Stellungen erinnern ſie an Luca Signorelli.

Ein neuer kirchlicher Geiſt kam in die humaniſtiſchen Kreiſe Nürnbergs durch das Auftreten Martin Luthers. Raſcher als anderwärts fand der Reformator hier ſeine Anhänger und unter den Erſten, welche ſich für ihn entſchieden, war Albrecht Dürer. Schon zu Anfang des Jahres 1518 brachte er Luther eine Huldigung dar, vermuthlich durch Ueberſendung ſeiner Holzſchnittbücher und einiger Kupferſtiche, denn ſchon am 5. März 1518 in einem Briefe an Chriſtoph Scheurl erwiedert Luther das Geſchenk des Meiſters mit der wärmſten Dankſagung [2]). Mit welchen Gefühlen mochte der Reformator das Marienleben und die Paſſionen Dürers durchblättert haben! Am 23. December desſelben Jahres berichtet wiederum Scheurl an Johann Staupitz über die friedliche Gemeinde, die ſich um den Prediger Wenzel Link verſammele; er meldet ihm Grüſse von deſſen Zuhörern, er zählt ſie auf: Hieronymus Ebner, Caspar Nützel, Hieronymus Holtzſchuher, Lazarus Spengler, lauter bekannte Namen, darunter auch Dürer — »alle nach

1) Eine alte Copie darnach befindet ſich im Britiſchen Muſeum; ſie ſtammt aber nicht von Dürers Hand, ebenſowenig wie die ſonderbare Unterſchrift »Plato« mit den darauf folgenden »Herz-Schmerz«-Reimen.

2) De Wette I, 95: . . . accepi . . . simul et donum insignis viri Alberti Dureri . . . Interim rogo commendes me optimo viro Alberto Durero et gratum ac memorem ei me nunties.

einem Luther'ſchen Gruſse ſchmachtend« [1])! Lange freilich ſollte die frohe, einträchtige Stimmung nicht dauern; auf die heiſserſehnte Morgenröthe folgte ein ſtürmiſcher Tag. Gerade die beiden nächſten Freunde Dürers, Wilibald Pirkheimer und Lazarus Spengler traten am entſchiedenſten für Martin Luther in die Schranken. So wurden ſie denn gleich von dem erſten Schlage, den die römiſche Curie gegen dieſen richtete, mit betroffen.

Wie Pirkheimer früher mit ſeiner Schutzſchrift für Reuchlin der humaniſtiſchen Aufklärung das Wort geredet hatte, ſo veröffentlichte Spengler im Jahre 1519 ſeine: Apologia oder Schutzrede und chriſtliche Antwort eines ehrbaren Liebhabers göttlicher Wahrheit der heiligen Schrift auf Etlicher Wiederſpruch mit Anzeigung, warum Doctor Martin Luthers Lehre nicht als unchriſtlich verworfen, ſondern vielmehr als chriſtlich gehalten werden ſoll etc. Auch den kauſtiſchen Witz Pirkheimers litt es nicht länger. Nach der Leipziger Disputation zwiſchen dem Reformator und Doctor Eck verhöhnte er den letzteren in einem ſatiriſchen Dialoge, betitelt: Eccius dedolatus, der gehobelte Eck. Das Büchlein, ganz in der kräftigen und phantaſtiſchen Art deutſcher Schwänke jener Zeit abgefaſst, gab ſein Opfer ſchonungslos dem Gelächter Preis [2]). Es erſchien im Februar 1520 unter erdichtetem Namen und angeblich in Utopien. Auch Spenglers Apologie war anonym veröffentlicht. Die Verfaſſer wurden aber bald errathen und als Eck darauf mit der Bannbulle gegen Luther aus Rom zurückkehrt, benützte er ſeine päpſtliche Vollmacht zur Rache, indem er die Namen beider als Hauptanhänger Luthers mit in die Bulle ſetzte. Das hatte nun für ſie eine Reihe von Widerwärtigkeiten zur Folge. Nach demüthigenden Unterhandlungen verſtanden ſie ſich zu einer gemeinſamen Appellation an den Papſt Leo X., datiert vom 1. December 1520, um durch eine Art von halbem Widerruf die Löſung des Bannes zu erwirken, der indeſs in Nürnberg bald alle Wirkung verloren hatte.

1) Scheurls Briefbuch, ed. v. Soden und Knaake, Potsdam 1867, S. 78: Nos hic vivimus quiete, valemus recte: nam et Wenceslaus prædicat populo gratus; ejus auditores te salutant: Je. Ebner, C. Nuzel, J. Holtzuher, L. Spengler, A. Durrer, addo etiam cancellarium tuum devotum Scheurleum cum Ebnero, omnes salutis Martinianæ cupidissimi.« Einige Tage früher ſchon am 17ten desſelben Monats grüſsen Spalatin: »Wenceslaus, Lutherum non mentiens, Durer et plerique alii«. Daſelbſt S. 66. Und am 9. Mai 1519 heiſst es in einem Briefe an M. Luther und Otto Beckmann: Valete feliciter et si quid possumus pro vobis possumus: utrique vestrum se commendat Je. Ebner, Caspar Nuzel, J. Holtzſchuher, Albertus Durer et omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima. Daſelbſt 90.

2) Vergl. R. Rösler, Der gehobelte Eck, Zeitſchr. für deutſche Kulturgeſch. Neue Folge II, 457 ff.

Dürer ſtand den beiden Gelehrten zu nahe, um nicht alle dieſe Zwiſchenfälle und die daran geknüpften Aufregungen mit zu empfinden. Ein Zeugniſs dafür iſt uns ſein Brief an Georg Spalatin aus dem Anfang des Jahres 1520, in dem es von Spenglers Apologie heiſst: »Da Ihr mir gleichfalls um die Schutzbüchlein Martini ſchreibt, ſo wiſſet, daſs ihrer keines mehr vorhanden iſt; man druckt ſie aber zu Augsburg. Sobald ſie fertig werden, will ich Euch welche zuſchicken; aber wiſſet, daſs dies Büchlein, wiewohl es hier gemacht iſt, auf den Kanzeln als ein Ketzerbüchlein, das man verbrennen ſoll, verrufen und ſchmählich gegen den geredet worden iſt, der es ohne Unterſchrift hat ausgehen laſſen. Es hat's auch Doctor Eck, wie man ſagt zu Ingolſtadt öffentlich verbrennen wollen, wie es des Doctor Reuchlin Büchlein einſt geſchehen iſt« [1]). Noch bedeutſamer für die damalige Geiſtesrichtung Dürers iſt aber der Eingang dieſes Briefes an den Caplan des Kurfürſten Friedrich des Weiſen. Es iſt zunächſt ein Dankſchreiben für einige Büchlein Luthers, welche der Kurfürſt ſelbſt Dürern zugeſchickt hatte: »Deshalb bitte ich, Euer Ehrwürden wolle Seiner kurfürſtlichen Gnaden meine unterthänige Dankbarkeit auf's höchſte anzeigen, und Seine kurf. Gnaden in aller Unterthänigkeit bitten, daſs er ſich den löblichen Doctor Martinus Luther befohlen ſein laſſe, um der chriſtlichen Wahrheit willen, an der uns mehr gelegen iſt, als an allem Reichthume und Gewalt dieſer Welt, denn das alles vergeht mit der Zeit, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilft mir Gott, daſs ich zu Doctor Martinus Luther komme, ſo will ich ihn mit Fleiſs abkonterfeien und in Kupfer ſtechen zu einem dauernden Andenken des chriſtlichen Mannes, der mir aus groſsen Aengſten geholfen hat. Und ich bitte Euer Ehrwürden, wenn Doctor Martinus etwas Neues macht, das deutſch iſt, wollet es mir für mein Geld zuſenden«.

Auch während ſeines Aufenthaltes in den Niederlanden iſt Dürer darauf bedacht, neue Luther'ſche Flugſchriften, auch lateiniſche, zu kaufen. So kauft er zweimal die Condemnation Luthers mit deſſen Antwort, die eben 1520 in Schlettſtadt und Wittenberg gedruckt worden war [2]). Bezeichnend für die damalige kirchliche Richtung Dürers iſt es auch, daſs er zu Antwerpen von Geiſtlichen nur mit dem Kloſter

1) Original der Baſeler Bibliothek, gedr. von Ed. His-Heusler in der Zeitſchr. f. bild. K. III, 7.; überſetzt: Dürers Briefe 42 ff.

2) Dürers Briefe etc. 96, 7 u. 99, 6: Condemnatio doctrinæ librorum Martini Lutheri, per quosdam magistros Lovanienses et Colonienses facta, cum responsione Lutheri. Der zugleich genannte Dialogus wäre nach L. Geiger: Göttinger gel. Anz. 1873. S. 977, der bei Schade: Satiren aus der Reformationszeit II, 135—154, 327—339 abgedruckte und von Baur: Deutſchl. in den J. 1517—1525 S. 113 - 118 bearbeitete; womit ich meine frühere Vermuthung verbeſſere.

der Auguſtiner einen und, wie es ſcheint, ziemlich nahen Verkehr unterhält. Es waren dies Sächſiſche Auguſtiner, die ſich erſt 1513 dort niedergelaſſen hatten, im Viertel von St. Andreas, wo noch heute eine Straſse die Auguſtinerſtraſse heiſst. Von dieſem Kloſter ſchreibt Erasmus von Rotterdam ſchon in ſeinem erſten Briefe an Luther am 30. Mai 1519 aus Löwen: »Im Kloſter zu Antwerpen iſt ein Prior, ein reiner Chriſtenmenſch, der Dich auſserordentlich liebt; er war, wie er ſagt, Dein Schüler. Er iſt faſt der einzige unter allen, der Chriſtum predigt; die anderen aber predigen entweder Fabeln oder für ihren Beutel« [1]). Prior und Mönche dieſes Conventes wurden denn auch ſchon im September 1522 als Anhänger und Verbreiter der neuen Lehren verhaftet und im darauffolgenden Jahre ganz ausgetrieben. Vielleicht waren es Inſaſſen dieſes Kloſters, welche der Rathsſchreiber von Antwerpen, Cornelius Grapheus »als vortreffliche Menſchen und durch und durch gute Chriſten« mit einem dringenden Empfehlungsbriefe vom 23. Februar 1524 Dürern, »wohl dem Fürſten der Malerkunſt, ſeinem Freunde und geliebteſten Bruder in Chriſto« zuſandte, in deſſen etwaiger Abweſenheit ſollten ſie ſich an Wilibald Pirkheimer wenden. Grapheus ſchlieſst ſein Schreiben mit den Worten: »Bei uns erhebt ſich eine groſse und von Tag zu Tag unaufhörlich neue Verfolgung wegen des Evangeliums, was Euch dieſe Brüder alles deutlicher erzählen werden. Nochmals Lebewohl« [2])!

Ganz unumwunden aber und wie mit Elementarkraft bricht Dürers Glaubensbekenntniſs zu Tage, da die Kunde von der Aufhebung Luthers auf ſeiner Rückkehr vom Wormſer Reichstage zu ihm gelangt. Er glaubte nicht anders als an Verrath und gerieth dadurch in ſolche Aufregung, daſs er die ſonſt ganz trockenen Notizen ſeines Reiſetagebuches durch einen langen, herzzerreiſsenden Klageruf unterbricht [3]):

»Am Freitag vor Pfingſten (17. Mai) im Jahre 1521 kam mir die Mähr gen Antwerpen, daſs man Martin Luther ſo verrätheriſch gefangen genommen hätte. Denn da ihm der Herold des Kaiſers Karl mit dem kaiſerlichen Geleite beigegeben war, ſo ward dem vertraut. Nachdem ihn aber der Herold bei Eiſenach an einen unfreundlichen Ort gebracht hatte, ſagte er, er bedürfe ſeiner nicht mehr und ritt von

1) Dürers Briefe etc., 126, 22 Anmerkung; Stichart, Erasmus v. R. 315; Opus epist. S. 258.

2) Dürers Briefe, XVI, u. 178: »De meo statu nihil scribo; hi tabellarii, viri optimi et syncerissime christiani tibi facile indicabunt, quos tibi nostroque Pircaimero ceu meipsum commendo; digni enim sunt qui optimis quibusque (cum optimi sint) valde commendentur. Vale mi charissime Alberte! Apud nos magna et subinde nova quotidie propter evangelium oritur persequutio, de qua re fratres isti apertius omnia narrabunt. Iterum vale!

3) Campe, Reliquien 127 ff. u. Dürers Briefe etc. 119 ff.

ihm. Alsbald waren zehn Reiter da, die führten verrätherisch den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geiste erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet? — was ich nicht weifs — dann hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und darum, dafs er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da widerstrebt der Freilassung Christi mit seiner grofsen Last von menschlichen Gesetzen; und auch darum, dafs wir dessen, was unseres Blutes und Schweifses ist, also beraubt und ausgezogen werden und dasselbe so schändlich von müfsiggehendem Volke lästerlich verzehrt werde, indefs die durftigen, kranken Menschen darob Hungers sterben. Und sonderlich ist mir noch das Schwerste, dafs uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehre bleiben lassen will, welche die Menschen, die sie Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt haben; weshalb uns das köstliche Wort Gottes an vielen Orten fälschlich ausgelegt oder gar nicht vorgehalten wird. Ach Gott im Himmel, erbarme dich unser!«

Und so geht es fort im erlesensten Predigertone der Zeit. Die Stelle läfst uns einen tiefen Blick thun in das bewegte Seelenleben Dürers. Sie zeigt auch seine Belesenheit in der theologischen Literatur, die damals an der Spitze der öffentlichen Meinung stand, und seine Vertrautheit mit den kirchlichen Tagesfragen. Er träumt von der Vereinigung aller christlichen Confessionen und fleht zu Christus: »Rufe die Schafe deiner Weide, die sich noch zum Theil in der römischen Kirche befinden, wieder zusammen mit sammt den Indianern, Moskowitern, Reussen und Griechen, die durch den Druck und Geiz der Päpste und durch falsche Scheinheiligkeit getrennt worden sind. Ach Gott! erlöse dein armes Volk, das da durch grofsen Bann und durch Gebote bedrängt wird, deren es keines gern erfüllt, daher es stets sündigen mufs in seinem Gewissen, wenn es dieselben übertritt« u. s. w.

Weiterhin bezieht sich Dürer auf den englischen Reformator John Wicliffe, indem er von Luther sagt: »Und wenn wir diesen Mann, der da klarer geschrieben hat, als irgend einer, der seit 140 Jahren gelebt hat, und dem du solch' einen evangelischen Geist gegeben hast, verloren haben sollen, so bitten wir dich, o himmlischer Vater! dafs du deinen heiligen Geist wiederum Einem gäbest, der da deine heilige, christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf dafs wir wieder einig und christlich zusammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da sind Türken, Heiden und Kalikuten, unserer guten Werke wegen von selbst zu uns begehren und den christlichen Glauben annehmen. Du willst aber, o Herr! ehe du richtest, so wie dein Sohn Jesus Christus

durch die Prieſter ſterben muſste, um vom Tode zu erſtehen und darnach gen Himmel zu fahren, daſs es gleichermaſsen auch deinem Nachfolger Martin Luther ergehe, den der Papſt mit ſeinem Gelde verrätheriſch gegen Gott um ſein Leben bringt. Du aber wirſt ihn erquicken. Und wie du darnach, o mein Herr! verhängteſt, daſs Jeruſalem dafür zerſtöret ward, alſo wirſt du auch dieſe eigenmächtig angenommene Gewalt des römiſchen Stuhles zerſtören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue geſchmückte Jeruſalem, das vom Himmel herabſteigt, davon in der Apokalypſe geſchrieben ſteht, das heilige reine Evangelium, das nicht mit menſchlicher Lehre verdunkelt ſei! Sieht doch ein Jeglicher, der da Martin Luthers Bücher lieſt, wie ſeine Lehre ſo klar und durchſichtig iſt, ſo er das heilige Evangelium vorträgt [1]). Und darum ſind dieſelben in groſsen Ehren zu halten und nicht zu verbrennen; es wäre denn, daſs man ſeine Widerſacher, die allezeit der Wahrheit widerſtreiten, auch in's Feuer würfe mit allen ihren Opinionen, die da aus Menſchen Götter machen wollen; dabei aber doch ſo verführe, daſs man dann wieder neue Drucke von Luthers Büchern hätte«.

Merkwürdig iſt, auf welchen Ausweg Dürer ſchlieſslich in ſeinem Jammer um Luther verfällt: »O Gott! iſt Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium ſo klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in 10 oder 20 Jahren ſchreiben können? O, Ihr frommen Chriſtenmenſchen alle! helft mir fleiſsig beweinen dieſen von Gott begeiſterten Menſchen, und beten, daſs er uns einen anderen erleuchteten Mann ſende! O Erasmus von Rotterdam, wo willſt Du bleiben? Sieh! was vermag die ungerechte Tyrannei, die weltliche Gewalt, die Macht der Finſterniſs? Höre, du Ritter Chriſti! reite hervor neben dem Herrn Jeſus, beſchütze die Wahrheit, erlange der Märtyrer Krone! Du biſt doch ohnedies ſchon ein altes Männchen; ich hab' von Dir gehört, daſs du dir ſelbſt nur noch 2 Jahre zugegeben haſt, die du noch taugeſt etwas zu thun. Dieſe lege wohl an, dem Evangelium und dem wahren chriſtlichen Glauben zu Gute und laſſe dich denn hören; dann werden, wie Chriſtus ſagt, der Hölle Pforten — der römiſche Stuhl — nichts wider dich vermögen! Und wenn du

1) In demſelben Sinne äuſserte ſich Dürer gegen Melanchton über die Schriften Luthers im Gegenſatze zu denen anderer Theologen: »hoc interesse inter Lutheri et aliorum theologorum scripta, quod ipse legens in prima pagina tres vel quatuor periodos scriptorum Lutheri, scire posset, quid esset expectandum in toto opere. Et hanc esse laudem scriptorum Lutheri, videlicet illam perspicuitatem et ordinem orationis. De aliis vero dicebat, quod postquam perlegisset totum librum, oporteret attente cogitare, quid voluisset autor dicere, vel de qua re disserat«. Manlius, Locorum communium collectanea. Baſileæ 1563. II. 284.

hienieden deinem Meiſter Chriſto ähnlich würdeſt und Schande von den Lügnern in dieſer Zeit erlitteſt und darum eine kleine Weile früher ſtürbeſt, ſo wirſt du doch deſto eher aus dem Tode in's Leben eingehen und durch Chriſtum verherrlicht; denn ſo du aus dem Kelche trinkeſt, den er getrunken hat, wirſt du mit ihm regieren und richten mit Gerechtigkeit jene, die nicht redlich gehandelt haben. O Erasmus! halte dich zu uns, daſs ſich Gott deiner rühme, wie von David geſchrieben ſteht, denn du kannſt es thun und fürwahr, du kannſt den Goliath fällen!« u. ſ. w.

Die Identificierung der freieren humaniſtiſchen Richtung mit der reformatoriſchen dürfen wir Dürer damals wohl zu Gute halten. Um dieſelbe Zeit war es, daſs Pirkheimer noch bei einem Gaſtmahle in Nürnberg gegen Kilian Leib äuſserte: »Die Unordnungen, die in die Kirche eingeriſſen ſind, können auch nur durch Unordnungen wieder gut gemacht werden« [1]). Dürer konnte ſomit, als er jenen Hilferuf niederſchrieb, noch nichts wiſſen von den tiefen Riſſen, welche alsbald die Fortſchrittspartei ſpalten ſollten, einreiſsend einerſeits zwiſchen den Humaniſten und Reformern, anderſeits zwiſchen dieſen und den myſtiſch-ſocialiſtiſchen Sectierern. Freilich kannte er auch den kleinen groſsen Mann von Rotterdam, obwohl er ihn porträtiert hatte, doch zu wenig, da er ihm eine tragiſche Heldenrolle zudachte, demſelben Erasmus, der zwei Jahre ſpäter den landflüchtigen, aus allen Wunden blutenden Ulrich von Hutten zu Baſel von ſeiner Thüre wies, um ſich nicht mit ihm zu compromittieren, und der dann den ſo ſchwer Gekränkten noch bis in den Tod mit giftigen Hetz- und Schmähſchriften verfolgte.

Auch in Nürnberg hatten ſich, als Dürer aus den Niederlanden heimgekehrt war, die Extreme noch nicht ſo ſcharf geſchieden. Ja es gab ſogar noch eine Zeit fröhlichen Zuſammenlebens, als der Rath im Jahre 1524 beſchloſs, eine hohe Schule zu errichten, deren Leitung man Philipp Melanchton zudachte. Dieſer folgte zwar dem Rufe nicht, kam aber auf Erſuchen des Rathes wiederholt nach Nürnberg, um dort die Einrichtung der neuen gelehrten Schule zu beſorgen, deren Eröffnung am 23. Mai 1526 er gleichfalls beiwohnte. Auf ſeinen Rath waren als Lehrer berufen: Joachim Cammermeiſter oder Camerarius, der Liebling Melanchtons, als Profeſſor der griechiſchen Sprache und zugleich Director der Schule, Eobanus Heſſe für Poeſie, Michael Roting für die lateiniſche Sprache, Johann Schoner für Mathematik u. a. Sie bildeten mit Spengler, Hopell, Mylius, Seiler und mit den

1) Hagen, a. a. O. III, 44.

Geiſtlichen, Thomas Venatorius und Wenzeslaus Link, eine Abendgeſellſchaft, die ſich in Wöhrd oder bei der Hallerwieſe oder in Mögelsdorf zu verſammeln pflegte; auch wohl zu einem reichlichen Gaſtmahle bei dem einen oder andern von ihnen. An keiner Hochſchule auch genoſſen die Gelehrten ſo hohe Beſoldung, wie am Nürnberger Gymnaſium [1]). In der heiteren Geſelligkeit dieſes Kreiſes erhob der Humanismus mit ſeinem zweckmäſsigen und geſunden Lebensgenuſs noch einmal ſein Haupt, ohne ſich noch durch die theologiſchen Streitigkeiten irre machen zu laſſen, die von Zeit zu Zeit ihre Schatten dazwiſchen warfen.

Cornelius Grapheus erwähnt eingangs jenes Empfehlungsbriefes auch noch eines längeren Briefes, den er ſchon früher an Dürer gerichtet hatte, und zwar im Namen ihres gemeinſamen Freundes Thomas Bombelli. Wir haben aber auch noch ein anderes werthvolles Zeugniſs dafür, daſs Dürer mit ſeinen in den Niederlanden gewonnenen Freunden nicht ganz auſser Verkehr blieb. Es iſt ein Brief des engliſchen Hofaſtronomen Niklas Kratzer an Dürer und deſſen Antwort darauf. Die Anweſenheit eines Nürnbergers des Namens Hans Pömer, wie ich glaube, giebt Kratzer Veranlaſſung Dürer zu ſchreiben; da ſie alle in Nürnberg evangeliſch ſeien, wünſcht er ihnen zunächſt Ausdauer und Gottes Beiſtand im Kampfe. Sodann verlangt er von Dürer die Zeichnung oder von Pirkheimer die Beſchreibung eines geometriſchen Inſtrumentes, von welchem ihm Dürer in Antwerpen erzählt hatte. Auch will er wiſſen, was Dürer für ein Exemplar aller ſeiner Stiche verlange und was es neues gäbe zu Nürnberg in ſeinem Fache. Er erkundigt ſich nach dem Nachlaſſe eines kürzlich verſtorbenen Aſtronomen Namens Hans, auch nach den Geräthen und den Holzformen des Stabius. Er hofft Pirkheimer bald mit einer Landkarte von England zu überraſchen, das Ptolomaeus nicht bekannt war. Noch bittet er um Antwort und um den Holzſchnitt, welcher Stabius als St. Koloman darſtellt. Schlieſslich verſäumt er nicht die Frau Dürers nochmals zu grüſsen. Die beiden Briefe lauten:

Niklas Kratzer an Dürer [2]).

(London, 24. October 1524).

»Dem erſamen vnd kunſtreichen Albrecht Durrer purger zu Norenperg, meinem lieben hern vnd frendt. Norenberg.

Erſamer lieber her, eur vnd eurer hausfrauen geſuntheit iſt mir ain groſse freudt. Wiſt das Hans Pemair pei mir in Engellandt iſt geweſſen, hab ich kummen laſſen

1) G. Th. Strobel, Vermiſchte Beiträge zur Geſch. d. Liter. Altdorf 1774. S. 81 ff. und Hagen a. a. O. III, 192 ff. u. a. a. O.

2) Das Original befindet ſich im Beſitze von H. Lempertz in Köln und wurde mir auf's freundlichſte zur Verfügung geſtellt. Aus der Schreibweiſe ſieht man, daſs Kratzer des Deutſchen ſchon ziemlich entwöhnt iſt.

Mueſs euch verſchreib(en), welich ir all in Niernberg euangeliſch ſeit; got verleich euch gnad, das ir verendt, wan die widerſacher ſindt ſtarck, aber got iſt noch ſtercker, hilft gemainlich den kranken, die in anrieffen vnd erkenen. Lieber her Albrech ich woll euch gepetten haben, das ir mir abkunterfechet das inſtrument, das ir pei dem hern Pirckomer hab geſechen, dar mit man miſt in die fer vnd weit, dar von ir mir zu Andarf habt geſagt oder das mir der her Pirckomair ſchick die composicion des ſelbigen inſtrument, daran tuet ir mir ain groſse freut[1]). Auch peger ich zu wiſſen, wie ir ain truck gebt von allen euren prenten vnd was neus zu Niernberg ist angen mein kunſt. Ich her das vnſer her Hans der aſtronomus iſt todt[2]). Peger ich das ir mir verſchreibt was er hinder im hat gelaſſen vnd vnſer Stabius wo ſein kunſt und furm hin ſindt kumen. Und in meinem namen gries mir hern Pirckomair, ich hoff ich ſoll in kurtz Engelland machen, das ein gros land iſt vnd Ptholomeo nit pekant iſt geweſſen, das wirt er gern ſechen. Es haben all die dar von haben geſchriben ainen klainen tail Engellandt geſechen, nit mer. Dan lieber her, durch Hans Pemair kindt ir mir woll verſchreiben (nit mer). Ich pit euch, das ir mir des Stabius angeſicht welt ſchicken, das kunderfecht iſt in der pilnus sant Kolman geſchniden in holtz[3]). Nit mer dan was euch lieb ſey! Dar mit ſeit got pefolchen. Datum 24. tag Octobris Lundun.

Eur diener Niclas Kratzer

Gries mir in ſunderheit eur hausfrauen.«

Dürer an Niklas Kratzer[4]).

»Dem erbern und achtbarn Hern Niclas Kratzer küniglicher Majestät in Engenland diner meinem gönſtigen Hern und frewnd.

† 1524 am Mondag nach Barbare zu Nornberg. (5 December.)

Mein gantz willig dinſt zwfor libr Her Nicolae! Ewer ſchreiben, das mir zu kumen hab ich mit frewden geleſen; hör gern daſs es ewch wol gett. Ich hab mit Her Wilbolt Birkamer ewrent halben ſon dem Istrorment gerett, das Ir begert zw haben. Der leſt ewch ein ſolches machen und wird ewchs mit ſambt einem briff zwſchicken. Aber Her Hanſen ding, der ferſchiden iſt, das ding iſt als zerriſſen worden, weill ich im ſterben aws bin geweſen; kan nit erfarn wo es hin kumen ſei. Also iſt es awch gangen mit des Stabius dingen; iſt in Oeſterreich als ferrugt worden, kann ewch weiter nit daſon beſcheid geben. Item als ir mir zuſagett, ſo ir weill möcht haben, wollt Ir den Euklide ins tewtſch bringen, wollt ich gern wiſſen, ob Ir etwas doran gemacht het.

Item des criſtlichen glowbens halben mus wir in ſchmoch und far ſten, den man ſchmecht uns ketzer. Aber Gott ferleich uns ſein gnad und ſterk uns in ſeinem wort, dan wir müſſen gott mer gehorſam ſein, den dem menſchen. So iſt es beſſer leib und

1) Vermuthlich eines der von Stabius erfundenen Inſtrumente, die ſchon ſein Schüler Georg Tanſtetter, Profeſſor der Aſtronomie in Wien, in den von ihm 1514 herausgegebenen »Tabulis ecclipsium Purbachii« aufzählt. Vergl. Sotzmann, Ueber Stabius a. a. O. 243.

2) Wer hier gemeint iſt, weiſs ich nicht. Man denkt zunächſt an den berühmten Erben und Nachfolger Regiomontans, Hans Werner, der aber nach Doppelmayr erſt 1528 geſtorben wäre.

3) Es ist der allgemein Dürer zugeſchriebene Holzſchnitt: St. Koloman in ganzer Figur, Bartſch 106, Heller 1828, Retberg 199. Er ward zuerſt 1513 mit einem langen Lobgedichte auf den öſterreichiſchen Märtyrer veröffentlicht. Der Holzſtock befindet ſich noch auf der kaiſerl. Hofbibliothek in Wien und ward 1781 neu abgedruckt. Die Aufnahme in Dürers Werk iſt durch ſein Ausſehen eben ſo wenig gerechtfertigt, wie durch dieſe Erwähnung in Kratzers Brief. Die Zeichnung gehört eher Hans Burgkmair oder Springinklee, oder noch einem anderen Meiſter an; wir erfahren aber aus dieſer Stelle, daſs der Kopf des Heiligen ein Bildniſs von Stabius iſt.

4) Original in der Guildhall Library zu London; eine Entdeckung und Mittheilung meines verehrten Freundes William Mitchell.

gut ferlorn, dan das von gott unſer leib und ſell in das helliſch fewer ferſengt wird. Dozu mach uns gott beſtendig im guten und erlewcht unſer widerbart, dy armen elenden blinden lewt, awff das dy nit in irem irfall ferderben.

Himyt ſeit Gott befohlen. Item ſchick ewch zwey angeſicht vom kupfer getrugt Ir wert ſy woll kennen. Von newen mern iſt zw der zeit nit gut zu ſchreiben, aber es sind fill böſer anſchlag ferhanden. Es wird allein der wille Gottes geſchehen.

E(uer) W(eisheit)

Albrecht Dürer«.

Dieſer Brief iſt offenbar die Antwort auf den vorhergehenden. Von dem Inſtrumente, nach welchem Kratzer gefragt, will Pirkheimer ihm ein Exemplar machen laſſen und zuſenden. Der Nachlaſs des Herrn Hans iſt zerſtreut; Dürer weiſs nicht wohin, da er bei deſſen Tode verreiſt war. Stabius Sachen waren alle nach Oeſterreich gekommen. Sodann erinnert Dürer Kratzer an ſein Verſprechen, den Euklid in's Deutſche zu überſetzen, und fährt fort: »Item des chriſtlichen Glaubens halben müſsen wir in Schmach und Gefahr ſtehen, denn man ſchmäht uns Ketzer. Aber Gott verleih uns ſeine Gnade und ſtärke uns in ſeinem Worte! . . . Dazu mache uns Gott beſtändig im Guten und erleuchte unſere Gegner, die armen, elenden, blinden Leut', auf daſs die nicht in ihrem Irrſal verderben«! Er ſchickt Kratzer auch »zwei Angeſichter vom Kupfer gedruckt. Ihr werdet ſie wohl kennen«!

Es kann kaum zweifelhaft ſein, welches die beiden Bildniſſe in Kupferſtich ſind, deren Abdrücke Dürer dem Briefe beilegte. Er pflegte die Freunde mit ſeinen neueſten Arbeiten zu überraſchen; und dies waren im Jahre 1524 die beiden Meiſterwerke ſeiner Porträtkunſt, das Bildniſs des Kurfürſten Friedrich des Weiſen, ſeines älteſten Gönners (B. 104) und das ſeines Freundes Wilibald Pirkheimer (B. 106), beide in jenem Jahre vollendet. Der Kurfürſt hatte ihm vermuthlich während des letzten Reichstages zu Nürnberg im Vorjahre geſeſſen. Würdiger, als es ſein Hofmaler Lucas Kranach vermochte, iſt hier von Dürer der beleibte Herr dargeſtellt, in deſſen Weisheit die Thatkraft ſichtlich untergieng. Doppelt glücklich mochte ſich der Meiſter bei der Arbeit dem Fürſten gegenüber ſchätzen, dem er perſönlich ſchon ſo viel verdankte und den er »ob der Gunſt, die er dem Worte Gottes angedeihen liefs, für würdig hielt von aller Nachwelt verehrt zu werden« [1]).

Daſs er die gleiche Sorgfalt auch dem Bruſtbilde ſeines älteſten Freundes Pirkheimer zuwandte, wer könnte daran zweifeln! Dürer verewigte uns die gedrungenen, energiſchen Geſichtszüge, die groſsen

1) Ille Dei verba magna pietate favebat, | Perpetua dignus posteritate coli.

klugen Augen des fröhlichen Weltweifen von Nürnberg gerade noch, bevor fchwere Körperleiden deffen Kraft zu beugen vermochten und bevor der irdifche Staub, den die kirchlichen Stürme alsbald aufwirbelten, ihm den klaren Blick getrübt hatte. Indefs die letzte Seuche in Nürnberg wüthete und Dürer in den Niederlanden war, lebte Pirkheimer zu Neunhof, auf dem Gute feines Schwagers Geuder heiterem Naturgenufs und entwarf dort am 1. September 1521 jenes claffifche Bild feines Landlebens: »Ex secessu nostro Neopagano« für Bernhard Adelmann von Adelmannsfeld. Und wenn ihn das leidige Podagra plagte, fo begegnete er dem Feinde 1522 mit der, Bannifis gewidmeten Lobrede: »Apologia seu laus podagræ«. Darauf begehrte er feine Entlaffung aus dem Rathe der Vaterftadt; fie wurde ihm nur ungern am 8. April 1523 gewährt. Unerquicklich ward ihm nun mehr und mehr alles, was um ihn her gefchah. Er hatte halb und halb mit der Welt abgefchloffen, als er Dürer 1524 für fein Bildnifs die Infchrift dictierte: Vivitur ingenio, cætera mortis erunt[1]). Der alternde Humanift fah fchliefslich die Pflege der fchönen Wiffenfchaften durch die Reformation bedroht. Selbft an der Begründung der neuen, fpäter Gymnafium genannten gelehrten Schule nahm er keinen rechten Antheil; fie fchien ihm zu einfeitig zur Förderung des neuen Glaubens beftimmt. Der Staatsmann erfchrak vor den Gewaltfamkeiten und Unordnungen, welche Luthers Lehre in feiner nächften Umgebung hervorrief; die Entfeffelung der Leidenfchaften im Bauernkriege machte ihn vollends bedenklich. Daneben kamen Familienverhältniffe in's Spiel. Seine gelehrten Schweftern und feine drei Töchter, die fich dem geiftlichen Stande gewidmet hatten, mufsten die Gehäfsigkeit der Bürgerfchaft gegen ihre Klöfter gar bitter empfinden. Vergebens nahm fich Pirkheimer der Verfolgten an. Solche Stimmführer des neuen Kirchenregiments, wie der brutale Prediger Ofiander, waren ihm tief verhafst; ja er zerfiel in diefen Händeln fogar mit dem alten Freunde Lazarus Spengler, dafs er ihn bereits 1524 »einen ftolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit« nennen konnte[2]). Und fo gerieth der vornehme, reiche und gelehrte Rathsherr allmählig zur Reformation in eine Stellung, ähnlich derjenigen des Erasmus von Rotterdam. Aus einem erfolgreichen Vorkämpfer derfelben ward Pirkheimer ihr ein ohnmächtiger Gegner.

Zu vorfchnell erfcheint jedoch die Annahme, als ob Dürer, der fchlichte Bürger, dem patrizifchen Freunde auf diefem feinen Rück-

1) Der Gedanke erinnert fehr an die Grabfchrift, welche Pirkheimer nachmals Dürern fetzte. Ein Gemälde im Mufeum zu Amfterdam ift Copie nach dem Kupferftich.

2) Vergl. oben S. 122.

zuge unbedingt gefolgt wäre. Wohl waren ſie einander innig verbunden bis zur Unentbehrlichkeit und bis in den Tod. Alle Welt wuſste das, ſo gut wie Grapheus und Kratzer. Ulrich von Hutten zweifelte gewifs nicht, dafs es Muſik war in Wilibalds Ohren, wenn er in ſeinem Sendſchreiben an ihn vom 25. October 1518 den Nürnbergern nachrühmte: der Apelles der neuen Zeit, Albrecht Dürer, ſei einer der Ihrigen, dem ſelbſt die Italiener, die ſonſt nichts Deutſches anerkennen wollen, nicht blofs aus freien Stücken den Vorrang einräumen, ſondern dem ſie auch wohl ihre Werke unterſchieben, um ſie verkäuflich zu machen [1]). Pirkheimers Neffe und Zögling Georg Geuder grüfst brieflich aus Spanien 1526 Dürer vor allen Verwandten und Cuspinian nennt ihn in einem Briefe an Pirkheimer deſſen Achates nach dem getreuen Steuermann des Aeneas bei Virgil [2]).

Gleichwohl würde das Verhältnifs zwiſchen den beiden Freunden arg miſsverſtanden, wenn man glaubte, einer derſelben ſei in ſeinen Meinungen und Ueberzeugungen blofs im Schlepptau des anderen geweſen. Sie waren doch beide zu ſelbſtändig und bedeutend, um nicht die gegenſeitige Unabhängigkeit ihrer Denkweiſe zu behaupten. Die Berichte Melanchtons, welcher in den Jahren 1525 und 1526 oft und viel im Hauſe Pirkheimers verkehrte, wo er als gewohnten Gaſt auch Dürer zu treffen pflegte, verbreiten über deren Wechſelverhältniſs das beſte Licht; und Melanchton nannte Dürer in der Erinnerung daran »einen weiſen Mann, an dem die künſtleriſche Begabung, ſo hervorragend ſie auch war, noch das Mindeſte geweſen wäre«. Pirkheimer hatte ſich damals eben mit einer Schrift gegen Oecolampadius in den unſeligen Abendmahlsſtreit gemiſcht. Oefter ſeien nun, ſo erzählte Melanchton ſeinem Tochtermanne Caspar Peuker, zwiſchen Pirkheimer und Dürer Wortwechſel über dieſen Gegenſtand vorgefallen, in denen Dürer mit überlegenem Geiſte und gar ſcharf Pirkheimern entgegnet und deſſen Einwürfe zurückgewieſen habe, nicht anders, als wäre er wohl vorbereitet zu dem Streite dahergekommen. Darauf ſei wohl Pirkheimer, der überaus jähzornig und arg von der Gicht geplagt war, erblaſst und wiederholt in die Worte ausgebrochen: »Dergleichen läſst ſich ja nicht malen!« Worauf dann Dürer ſchlag-

1) Böcking, Hutten I, 199: ille nostro aevo pingendi artificio Apelles, Albertus Dürer, quem illi, cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia, qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta iam vulgo opinione, ad omnia quae ingenio indigent, hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine ac inscriptione proponant. Vermuthlich eine Anſpielung auf Marcantons Nachſtiche.

2) Pirkheimeri Opera, ed. Goldast 398 und 257.

fertig entgegnete: »Und das, was Ihr da vorbringt, läfst fich nicht einmal fagen, noch auch im Geifte begreifen«[1]).

Theilte fomit Dürer nicht alle Bedenken Pirkheimers, weit weniger noch konnte der Meifter dem anderen Extreme anhängen, deffen revolutionäre Ideen im Volke gährten und in feiner unmittelbaren Nähe kühn das Haupt erhoben. Von Luther aus Alftedt vertrieben war Thomas Münzer, das Haupt der wiedertäuferifchen Secte nach Nürnberg gekommen und hatte hier 1524 feine Brandfchrift »wider das fanftlebende Fleifch von Wittenberg« verfafst. Seine Anhänger Schwerdtfifch und Reinhard waren ihm nachgefolgt. Einen willkommenen Bundesgenoffen für ihre Umfturzpläne fanden fie hier in dem Freigeifte Johann Denk, dem Schulmeifter bei St. Sebald. Zu der myftifch-radicalen Richtung gefellte fich die deiftifch-rationaliftifche. Der Rath beeilte fich zwar die Friedensftörer aus der Stadt zu weifen. Aber fchon hatten fie eifrige Parteigänger gefunden, und die vorgefchrittenften unter denfelben waren gerade die tüchtigften Schüler Dürers: Georg Penz und die beiden Brüder Hans Sebald und Barthel Beham. Sie waren fämmtlich um den Anfang des Jahrhunderts geboren, ftanden damals alfo in der Mitte der zwanziger Jahre. Ob fie fich nun in der Werkftatt bei Dürer oder blofs an deffen Beifpiel gebildet, fo gelten fie doch mit Recht als feine begabteften Nachfolger in der Malerei, wie im Kupferftich. Immerhin mag Dürer das Schickfal der jungen Männer nicht ohne Theilnahme verfolgt haben. Im Jahre 1524 ftanden diefe drei Maler vor Gericht wegen Verbreitung deiftifcher, ja atheiftifcher und focialiftifcher Anfichten. Ihr Verhör und Urthel find ein merkwürdiges Zeugnifs der revolutionären Strömungen, welche damals die reformatorifche Bewegung in Nürnberg kreuzten.

Sebald Beham geftehe: das fei wahr, er habe etlichen Gefellen, mit denen er fich zuweilen befprach, feinen Mangel angezeigt; das fei der, er könne nicht glauben, dafs in der Geftalt des Weins und

1) C. Peucerus, Tractatus historicus de Phil. Melanchtonis sententia de controversia Cœnæ Domini, Ambergæ 1596. p. 11. Abgedruckt bei Murr, Journal X, 40; G. Th. Strobel, Vermifchte Beiträge 107 und Literar. Miscell. VI, 212. . . . Albertus Durer pictor, vir sapiens, in quo Melanchton narrabat pictoriam artem, quæ fuit excellentissima, minimam fuisse; sæpe inciderunt inter Birckheimerum et Durerum de illo recenti certamine disputationes, in quibus cum Durerus, ut valuit ingenio plurimum, acriter adversaretur Birkeimero et quæ proferebat ille refutaret tanquam ad certamen paratus accessisset; incanduit Birkeimerus, fuit enim iracundus admodum ac propterea sævissimæ arthridi obnoxius, sæpeque erupit in has voces: Non, inquiens, pingi ista possunt. At ista, inquit Durerus, quæ tu adfers nec dici quidem nec animo concipi possunt. Aehnlich berichtet, auch aus Melanchtons Munde, doch ohne Nennung der Namen bei Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563, II, 302, was die Ueberlieferung der Thatfachen noch mehr beglaubigt.

Brods der Leib und das Blut Chrifti fei; er wiffe fich deffen bisher nicht zu unterrichten; muffe und wolle daher Geduld haben, bis es ihm Gott geben wolle. Er habe auch viele Predigten gehört; wiffe fich daraus auch nicht zu beffern. Er fei auch von Luthers Schreiben und anderen Predigten nicht irre gemacht worden, fondern alleweg der Meinung gewefen .... Schliefslich bittet er, könne man ihn eines befferen belehren, womit ihm genug gefchähe, fo wolle er das gütlich hören und aufnehmen.

Barthel Beham, fein Bruder, macht dasfelbe Geftändnifs und geht noch weiter: er könne auch von der Taufe nichts halten. Dahin könne ihn niemand bereden, ob er es fchon auswendig höre, dafs er fage, er glaube es, und lüge es im Herzen. Er halte es alles für einen Menfchentand. Das habe er aus dem Grunde feines Herzens. Er könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe, fagt er, auch mit vielen Leuten davon geredet und gefragt, auch wohl anderthalb Jahre Ofianders Predigten gehört; ihm fei aber nicht genüge gefchehen. Er wiffe nicht, wie das zugehe, was die Prediger fagen, fei wohl Grund vor dem Menfchen, aber im Grunde lauter Tand. So fehe er auch keine Frucht an denen die predigen. Auf diefer Meinung wolle er bleiben; dazu verurfachen ihn die Lügen, bis die Wahrheit komme. Auf das Vorhalten, es fei an den Rath gelangt, wie er und fein Bruder fich hätten vernehmen laffen, man folle nicht arbeiten und man müffe einmal theilen, er verachte auch die äufserliche Obrigkeit, fagte er, er kenne keinen Oberen als Gott den allmächtigen.

Am weiteften gehen die Ausfagen des Georg Penz. Auf die Frage, ob er glaube, dafs ein Gott fei, fagt er: Ja, er empfinde es zum Theil, ob er aber wiffe, was er wahrhaft für denfelben Gott halten folle, das wiffe er nicht. Was er von Chrifto halte? Er halte von Chrifto nichts. Ob er dem heiligen Evangelio und dem in der Schrift verfafsten Worte Gottes glaube? Er könne der Schrift nicht glauben. Was er von dem Sacrament des Altars halte? Er halte vom Sacrament des Altars nichts. Was er von der Taufe halte? Er halte von der Taufe nichts. Ob er an eine weltliche Obrigkeit glaube und den Rath von Nürnberg für feine Herren erkenne über Leib und Gut und was äufserlich ift? Er wiffe von keinem Herrn, denn allein von Gott.

Als Belaftungszeuge gegen die beiden Beham fagt ein Veit Wirsperger aus: Er kenne diefe zwei Beham als Leute, die im Glauben übel berichtet oder aber verhärtet find. In fumma der eine Bruder, Barthel genannt, der fpreche, er kenne keinen Chriftum, wiffe nichts von ihm zu fagen; es fei ihm eben, als wenn er höre von Herzog

Ernſten ſagen, der in den Berg gefahren ſein ſoll. So ſei auch der Sebald nicht minder halsſtarrig und teufelhaftig wie jener; und es ſei beſchwerlich, daſs Chriſtenleute um ſie ſein ſollen, wie ihre Weiber, welche ſie auch ſo irrig gemacht hätten, daſs die nicht wüſsten wo aus. Es gehen auch dieſe zwei Brüder mit den Büchlein des Münzer und des Karlſtadt um. Und es ſei ein Junge bei ihnen, Meiſter Sebald Kirchners Sohn; es wäre wohl gethan, daſs man den von ihnen nähme und ein jeder Chriſt ſie meide. Item er habe wohl von den beiden Brüdern gehört, es ſei nichts mit der Obrigkeit, die werde mit der Zeit in Trümmer gehen; wie ſie aber das gemeint, wiſſe er nicht etc.

Nun folgen im Protocolle die Urſachen, warum es beſchwerlich ſei, die drei Maler hier in der Stadt zu dulden. »Erſtlich darum, weil dieſe Maler nicht allein am erſten, ſondern auch am zweiten und dritten Tage bei aller ſtatthaften Warnung und Unterweiſung ſich ſo ganz gottlos und heidniſch gezeigt haben, wie dies von niemandem zuvor erhört worden ſei; und das mit einem Trutz und mit Verachtung aller Prediger und ihrer weltlichen Obrigkeit«. Zweitens wegen der Gefahr der Verführung anderer, denn »es ſei nicht zu vermuthen, daſs dieſe Leute ſchweigen werden; denn man kenne ſie; ſie ſeien auch für prächtig, trutzig und von ſich hochhaltend vor anderen berühmt«. Drittens ſei ſehr zu beſorgen, daſs das Gefängniſs ſie ſo wenig, wie das Wort Gottes, zur Aenderung ihrer Geſinnung bewegen werde. Viertens hätten ſie dem Rathe Pflicht und Eid verweigert, was doch der verbannte Schulmeiſter Denk nie gethan habe. Fünftens ſei bei der Mehrheit der Leute dieſe Sache und auch die drei Maler ſo verhaſst, daſs zu beſorgen ſei, wenn ſie wohl hier gelaſſen würden, ſie mit der Zeit entleibt werden könnten. Da würde dann ein Unrath den anderen reiten und ein viel Aergeres verurſacht denn zuvor. Sechstens ſchlieſslich ſei zu beſorgen, daſs die Gegenwart dieſer Leute viel getheilter Meinungen in der Stadt zur Folge hätten und daraus folgen würde, daſs man hinfüro nicht mehr der Gemeinde, ſondern einem jeden Irrigen insbeſondere predigen und Unterricht ertheilen müſste. Das würde eine unerträgliche Laſt nicht bloſs allen Predigern, ſondern auch dem Rathe [1]).

So wurden denn die »drei gottloſen Maler«, wie man ſie ſeitdem nannte, aus der Stadt verbannt. Welch' ernſter Hintergrund zu den niedlichen Compoſitionen, den reizenden Kindertänzen, den zierlichen Laubornamenten der ſogenannten Kleinmeiſter, die aber in

1) Baader, Beiträge II, 74 ff.

Wahrheit gar groſse Meiſter waren! Aber auch Jeronymus Andreæ, der berühmte Formſchneider Dürers bereitete damals dem Rathe gleiche Verlegenheiten. Er erſcheint als ein äuſserſt unruhiger Mann, vielfach verwickelt in die religiöſen und politiſchen Wirren der Zeit. Er iſt ſogar mit den rebelliſchen Bauern im Einverſtändniſſe und wird in Folge deſſen im Jahre 1525 gefangen geſetzt [1]). Dies hielt den Rath zwar nicht ab, ſich ſeiner Intereſſen beim Könige Ferdinand auf's Wärmſte anzunehmen, und Jeronymus ſeinerſeits vergalt es der Vaterſtadt noch mit mancher Verdrieſslichkeit bis zu ſeinem Tode am 7. Mai 1556 [2]). Der Name des Berufes, dem er mit ſolcher Meiſterſchaft vorſtand, haftete bald derart an ſeiner Perſon, daſs ſein Familienname Andreæ ganz in Vergeſſenheit gerieth. Er ſelbſt nannte ſich nur Jeronymus Formſchneider, und er ward auch ſelten anders genannt. Viele Familiennamen ſind ja ſo aus dem Berufe ihres erſten Trägers entſtanden. Unter den Dürerzeichnungen des Britiſchen Muſeums befindet ſich nun das Bildniſs einer jugendlichen Frau mit flachem Barret — meiſterliche Kohlezeichnung auf gelbem Papier mit geſchwärztem Hintergrunde; oben die Inſchrift: »Fronica. 1525. Formſchneiderin«. Das läſst noch keineswegs auf eine Veronica ſchlieſsen, die ſelbſt ihres Zeichens eine Holzſchneiderin geweſen wäre. Wenn nicht ſchon ein förmlicher Familienname, ſo mag das Wort Formſchneiderin doch nur von dem Berufe des Vaters oder des Gatten hergeleitet ſein. Ja vielleicht erkennt man noch einmal in jenem Bruſtbilde ein Porträt der Frau unſeres Jeronymus Formſchneider, recte Andreæ.

Die Irrungen der jüngeren Meiſter konnten Dürer nicht gleichgiltig bleiben, wenn wir auch keine ausdrückliche Nachricht darüber beſitzen, daſs er irgend wie unmittelbar davon berührt worden ſei. Wohl iſt uns gerade aus dem Jahre 1523 urkundlich überliefert, daſs ein »Knecht« Dürers, Namens Jörg, deſſen Magd heirathet und zugleich gegen Entrichtung von 2 Gulden das Bürgerrecht erwirbt [3]). Man vermuthete mit Grund in dieſem Gehilfen Dürers niemanden anders als Georg Penz. Die Nachricht Neudörffers, daſs er im Jahre 1521 im Rathhauſe — alſo nach Dürers Entwürfen — gemalt, unterſtützt die Vermuthung, daſs er auch ſpäter noch in Dürers Werkſtatt arbeitete. Seine Braut wäre dann vielleicht jene bevorzugte Magd Suſanne geweſen, welche die Reiſe in die Niederlande mit gemacht hatte. Ihre Vermählung müſste dann kurz vor dem Proceſſe der drei

1) Baader, Jahrb. f. Kunſtw. I. 233.
2) Neudörffer, Nachrichten, 47.
3) Baader, Beiträge, I, 9.

gottlofen Maler ftattgefunden haben und Dürer wäre allerdings — falls diefe Annahmen zutreffen, nahe genug von dem Vorfalle berührt worden.

Die Strafe des Georg Penz dauerte indefs nicht zu lange. Schon im Frühjahre 1525 milderte der Rath auf feine reuigen Bitten die Verbannung dahin, dafs ihm geftattet ward, fich zu Windsheim niederzulaffen, ohne aber Nürnberger Gebiet betreten zu dürfen. Am 28. Mai desfelben Jahres entledigt ihn der Rath feines Bürgerrechtes und aller Pflichten. Später aber wird ihm nicht nur die Rückkehr geftattet, er erhält fogar im Jahre 1532 eine Beftallung »einem Rathe zu gewarten mit feiner Kunft zum Reifsen, Malen und Vifier machen« mit einem jährlichen Wartegeld von 10 Gulden, das ihm »aus angezeigter Noth« vorausbezahlt wird. Seitdem wird er vielfach vom Rathe befchäftigt. Unter anderen vergoldet er im Jahre 1538 die Rahmen zu Dürers Gemälde der vier Temperamente, oder vier Apoftel für 15 fl. Rheinifch. Gleich feinem Meifter verehrt er zwei Jahre vor feinem Tode 1548 dem Rathe »ein künftliches Gemäl: St. Hieronymus Bild«, das fich heute noch in Nürnberg befindet. Er erhielt dafür ein Gegengefchenk von 80 Gulden. Gleichwohl ftarb er arm und hinterliefs Weib und Kind in grofser Dürftigkeit, fo dafs der Rath bei feinem Tode 1550 60 Gulden von feinen Schulden bezahlte [1]). So blieb Penz bei allem Elend der Vaterftadt treu, während feine Schickfalsgenoffen, die Brüder Beham, ihr Glück fchliefslich in der Fremde fuchten: Barthel am kurfürftlichen Hofe zu München, Hans Sebald als Bürger zu Frankfurt am Main [2]).

Wir wüfsten nicht, ob Dürer auch fonft noch gegen ähnliche Ausfchreitungen der Zeit in feiner nächften Umgebung anzukämpfen hatte, wenn nicht etwa das Bruchftück eines feltfamen Briefes auf einen widerfpänftigen Schüler oder einen fonft wie von ihm abhängigen Gefellen bezogen werden foll. Das Fragment befindet fich auf der Rückfeite eines Briefchens von Dürer an Pirkheimer, fcheint alfo in der That an erfteren gerichtet gewefen zu fein [3]). Der unbekannte, wie es fcheint geiftliche Gewiffensrath, der fich »Nanus flavus«, der gelbe Zwerg nennt, läfst fich da folgendermafsen vernehmen: — — — »Gebt ihm Brief und Siegel, dafs er Euch nicht angreift. Straft ihn, dafs er nicht fo böfe fei, weife werden wolle und Euch folgen. Will er zürnen, fagt, Ihr habet es in der beften Abficht gethan. Will er fich nicht daran kehren, fo bittet ihn, als läget ihr vor ihm auf den Knieen. Darnach verheifst ihm zehntaufend Rofenkränze und taufend Feier-

1) Baader, Beiträge I, 39; II, 54.

2) Vergl. die foeben erfchienene Monographie von A. Rofenberg, Sebald und Barthel Beham, Leipz. 1875.

3) An der Spitze des Dresdener Dürercodex; abgedr. Dürers Briefe, XVII u. 180.

tage, zwantzig Metten, Vefpern und was Ihr fonft erdenken könnt; gebt ihm aber nichts als Worte. So wird er fich ohne Zweifel daran kehren, Euch glauben und aufhören. Probatum est! Schmiert Euch damit«. Solche Mittel freilich verfagten allgemach ihren Dienft. Erfchütternd genug mochten aber die Ereigniffe um ihn her auf Dürers gläubiges Gemüth, auf feine lebhafte Phantafie wirken. Ein Beifpiel der krankhaften Aufregung, die ihn zuweilen überkam, ift das Traumgeficht, welches Dürer in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1525 hatte. Des Morgens entwarf er dann ein Aquarell nach der Himmelserfcheinung, die er gefehen hatte, und eine Befchreibung derfelben. Es waren ungeheure Waffermaffen, die wiederholt vom Himmel fielen - - »und fie kamen fo hoch herab, dafs fie fcheinbar gleichmäfsig fielen. Aber als das erfte Waffer, welches das Erdreich traf, nahezu herabgekommen war, da fiel es mit einer folchen Gefchwindigkeit, mit Wind und Brauſen, und ich erfchrak fo fehr, dafs mir, als ich erwachte, mein ganzer Körper zitterte und ich lange nicht recht zu mir felbft kommen konnte. Als ich aber am Morgen aufftand, malte ich es hier oben, wie ich es gefehen hatte. Gott wende alle Dinge zum Beften« [1])!

Allem nach hielt fich Dürer, deffen fanfte Natur allen mafslofen Ausfchreitungen widerftrebte, von den äufserften Gegenfätzen in den Lehrmeinungen der Zeit gleich weit entfernt. Wenn ihm eine Nachricht Hinneigung zur Partei Zwinglis' zufchreibt, fo erklärt fich dies wohl daraus, dafs er in dem unfeligen Abendmahlftreite zwifchen Luther und den Schweizern die verföhnende Haltung feines Freundes Melanchton theilte. Dürer kannte allerdings auch Ulrich Zwingli und deffen Vertraute. Der Magifter Felix Frey, der erfte reformierte Probft des Karlftiftes zu Zürich (geb. 1470, geft. 1555) und dem Namen nach vielleicht ein Verwandter von Dürers Frau, fchickte ihm ein Büchlein zu und verlangte von ihm den Entwurf zu einem Affentanz. Indem Dürer feinem Wunfche willfahrt, erfucht er ihn unter dem 5. December 1523 feine Grüfse zu melden »Herrn Zwingli, Hans Leuen (dem Maler), Hans Urich und den anderen mir günftigen Herren« [2]). Noch fügt er bei: »Theilet die fünf Stücklein unter Euch; ich habe fonft nicht Neues«. Von den Kupferftichen, die darunter gemeint find — vermuthlich der grofse Cardinal und die zwei Apoftel von 1523 — erhielt fomit auch der helvetifche Reformator etwas. Gleichwohl wäre es eine gewagte Annahme, als hätte Dürer nicht am Wittenberger Glaubensbekenntnifs feftgehalten. Er verharrte bei demfelben ficher

1) Blatt in der Ambrafer Sammlung in Wien; Heller I. Abth. 45, Nr. 4. Dürers Briefe etc. 138.

2) Original in Bafel. Abgedr. v. Murr: Journal X, 47; Campe Reliquien 52; Dürers Briefe, 50

bis an fein Ende, fonft hätte wohl feine Wittwe nicht einen fo namhaften Theil feines Vermögens zu einer Theologenftiftung an der Univerfität Wittenberg verwendet; zur befonderen Freude Melanchtons [1].

An Melanchton fcheint fich Dürer überhaupt innig angefchloffen zu haben. Auch diefer fühlte fich von dem gedankenreichen Künftler mächtig angezogen. Zum erftenmale begegneten fie einander vermuthlich im Jahre 1518. Auf die Empfehlung feines Vetters Reuchlin war Melanchton damals vom Kurfürften Friedrich nach Wittenberg berufen worden. Auf feinem Ritte von Tübingen dahin kam er über Nürnberg. Bei Pirkheimer lernte er da wohl zugleich Dürer kennen, wenn auch der Freundfchaftsbund mit diefem erft bei Melanchtons zweiter und dritter Anwefenheit in Nürnberg 1525 und 1526 enger geknüpft wurde. Wir verdanken diefem Verhältniffe, in welches alsbald auch Joachim Camerarius hineingezogen wurde, die Ueberlieferung einer Reihe der denkwürdigften Ausfprüche von und über Dürer. Es ift für die Gemüthsart beider Männer ebenfo ehrend, wie bezeichnend. Je fchroffer in Nürnberg die Meinungen auf einander platzten, defto wohlthätiger mochte die milde, vermittelnde Haltung Melanchtons auf den gleichgeftimmten Dürer wirken; denn »Magifter Philipp, fagt ja Luther felbft, fähret fäuberlich und ftille daher, bauet und pflanzet, fäet und begeufst mit Luft, nachdem ihm Gott gegeben feine Gaben reichlich«. Und fo hat ihn auch Dürer im Jahre 1526 in Kupfer geftochen: baarhäuptig, die hochgebaute Stirne vorwärts geneigt, mit einem feinen, dialektifchen Lächeln, dafs wahrlich allzubefcheiden die Unterfchrift erfcheint:

Viventis potuit Durerius ora Philippi,
Mentem non potuit pingere docta manus.

Es ift das befte Porträt, das wir von dem »Præceptor Germaniæ, dem Lehrmeifter Deutfchlands« befitzen [2].

An dem Bildniffe Melanchtons mag Dürer freilich mit ganz anderen Gefühlen gearbeitet haben, als an dem des Erasmus von Rotterdam (B. 107), das er in demfelben Jahre in Kupfer ftach. Dürer hatte den berühmten Gelehrten im Jahre 1520 zu Brüffel zweimal mit der Kohle gezeichnet [3]. Es giebt einen Abdruck des Kupferftiches, auf deffen Rückfeite der öfter genannte Aftronom Niklas Kratzer lateinifch die Bemerkung fchrieb, dafs er zugegen gewefen fei, als Dürer Erasmus zeichnete [4]. Seitdem mahnte der ruhmesftolze und eitle Humanift in

1) Siehe oben S. 116.

2) Bartfch Nr. 105. Die Platte exiftierte noch 1802 in Nürnberg. Eye frägt darnach im Anzeiger f. K. d. Vorz. 1864, XI, 16.

3) Dürers Briefe etc., 91.

4) Hausmann, A. Dürers Kupferftiche etc., 39; Exemplar bei H. Geh. Rath Wolff in Bonn.

ſeinen Briefen an Wilibald Pirkheimer unaufhörlich an die Ausführung ſeines Porträts und unterſtützte die ziemlich deutlichen Anſpielungen durch überſchwängliche Lobeserhebungen Dürers [1]). Dieſer mußte endlich dem ſanften Drängen nachgeben. Die Kohlezeichnung mag aber für den Kupferſtich unzureichend geweſen ſein, die Erinnerung an die Züge des Erasmus war verblaßt, und ſo läßt denn der Kopf an Aehnlichkeit wie an Ausdruck viel zu wünſchen übrig. Dürer mochte dieſen Mangel wohl empfunden haben, er ſuchte daher Erſatz in der Ausführung des Beiwerkes. Er ſtellte Erasmus in halber Geſtalt dar angethan mit einem Atlasgewande und in ſeiner beliebten Stellung ſchreibend vor einem Pulte, umgeben von Folianten, daneben ein Gefäſs mit einem zierlichen Blumenſträußchen. In techniſcher Beziehung als Kupferſtich ſteht das Porträt des Erasmus, »welches ſchöner ſeine Schriften zeigen«, eben ſo hoch über dem des Melanchton, als es dieſem an Wahrheit, Treue und Empfindung nachſteht. Erasmus war höflich genug beim Empfange des Bildes die Unähnlichkeit damit zu entſchuldigen, daſs er ſich eben ſeit fünf Jahren ſelbſt verändert hätte [2]).

Die Bildniſſe Melanchtons und Erasmus ſind zugleich die letzten Kupferſtiche Dürers. Wir ſtehen überhaupt an der Grenze ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit. Auch vom Holzſchnitte wie vom Gemälde nimmt er gleichzeitig Abſchied. Wir haben nur noch die letzten Werke auf beiden Gebieten zu verzeichnen. Zunächſt das berühmte Bildniſs des kaiſerlichen Rathes Ulrich Varenbüler von 1522, das gröſste und bedeutendſte Porträt, welches Dürer in Holzſchnitt veröffentlicht hat (B. 155; Heller 1952). Varenbüler war ein gelehrter Freund von Erasmus und von Pirkheimer, er ward von beiden hoch geſchätzt und in ihrem Briefwechſel oft genannt. In ſehr ſchmeichelhaften Ausdrücken widmet ihm Pirkheimer ſeine Ausgabe von Lucians Dialog: Navis et vota. Er war ſeit 1507 Protonotarius beim Reichskammergericht und wurde 1531 Kanzleiverwalter dieſer Behörde [3]). Er erſcheint bei Dürer im Bruſtbilde rechtshin gewandt, nahezu im Profil, auf dem heiter trutzigen Haupte das Haarnetz und darüber den mächtigen Hut mit breiter, geſchlitzter Krämpe. In einer lückenhaften Inſchrift erklärt Dürer, »er wolle denjenigen, den er einzig lieb habe,

1) Erasmus, Opera omnia, Leyden 1703—6. III, 721 ff. Pirkheimeri Opera etc. ed. Goldast Frankf. 1610, S. 275 ff. Zuſammenſtellung bei Dumesnil, Histoire des Amateurs, V. 392 ff. und bei Grimm, Ueber Künſtler II. 135 ff.

2) Brief vom 30. Juli 1526: Alberto Durero, quam gratiam referre queam, cogito. Dignus est æterna memoria. Si minus respondet effigies mirum non est. Non enim sum is, qui fui ante annos quinque.

3) Notizen über Varenbüler im Neuen literar. Anzeiger, Leipzig 1807. Sp. 257 bis 260; 331; 438.

auch der Nachwelt bekannt machen und damit auszeichnen« [1]). Die ſcharfen Ueberſchneidungen des unvollſtändigen Profiles ſind mit unglaublicher Sicherheit getroffen. Noch deutlicher als der Holzſchnitt ſelbſt, zeigt dies die Originalzeichnung, welche zu demſelben gedient hat und ſich nun in der Albertina befindet. Sie iſt gleicher Gröſse wie der Holzſchnitt, doch im Gegenſinne zu dieſem mit zweierlei Holzkohle gemacht, das Fleiſch, Haar und Haarnetz mit bräunlicher, das Uebrige mit ſchwarzer. Das kühne Vorſpringen der Naſenwurzel und die Schwellung der ſcharf aufgeworfenen Lippen iſt mit unnachahmlicher Feinheit gegeben. Die Zeichnung entſtand ohne Zweifel in demſelben Jahre wie der Holzſchnitt. Auf dem damaligen Reichstage zu Nürnberg fand Dürer ja Gelegenheit, mit dem Freunde zu verkehren. Dahin gehört vermuthlich auch jenes Briefchen, laut deſſen Johann Tſcherte D ürer und Varenbüler zuſammen zum Frühmahle einladet [2]).

Im Jahre 1523 widmete Dürer auch einen hübſchen groſsen Holzſchnitt dem eigenen Wappen mit der offenen Thür auf dem Dreiberge, gekrönt von einem Mohrenrumpf (B. 160). Es iſt dasſelbe Wappen, welches bereits ſein Vater führte, ja vielleicht aus ſeiner ungariſchen Heimath mitbrachte; wenigſtens iſt der Dreiberg ein in ungariſchen Wappen häufig vorkommendes Attribut [3]). Sodann brachte Dürer noch das Bildniſs ſeines neuen Freundes, des Poeten Eoban Heſſe, in einer kleinen, einfachen, doch meiſterhaften Zeichnung auf den Holzſtock, halbe Figur, eine Papierrolle in der Rechten [4]).

1) Die räthſelhafte Lücke, welche ein ſenkrechter weiſser Streifen in die gothiſche Schrift des Zettels reiſst, dürfte ſo zu ergänzen ſein: »Albertus Durer Noric(u)s hac imagine Vlrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Cæsarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul (ar)chigrammateum, vt quem amet vnice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere)que conatur«. Die ausgefallenen Buchſtaben geben mit geringer Verſetzung: Varenvuollere — alſo nahezu den Namen Varenbuler, was vielleicht der Zweck der anagrammatiſchen Spielerei war.

2) Dürers Briefe, 177 mit Anm. Die beſonders geſchätzten Helldunkeldrucke des Holzſchnittes mit zwei Tonplatten ſtammen nicht mehr von Dürer, ſondern erſt aus dem XVII. Jahrhunderte und aus den Niederlanden. Spätere Abdrücke tragen die Adreſſe: »men vintre ze te coope by Hendrick Hondius Plaetsneyder ins Gravenhage«. Auch ſorgfältig colorierte Exemplare dieſes Bildniſſes und jenes von Kaiſer Maximilian, welche ſich z. B. in Oxford in der Sammlung der Univerſität vorfinden, ſind wegen der vortrefflichen Miniaturmalerei noch nicht au Dürers Pinſel, ſondern etwa auf einen gleichzeitigen Illuminiſten zurückzuführen.

3) Siehe oben S. 34. Ueber Dürers Wappenbilder: A. Grenſer, A. D. in ſeinem Verhältniſs zur Heraldik, Herald.-geneal. Zeitſchr. Wien 1872. II, 67—157 mit Abb.

4) Heller 2172; Paſſavant 218; Retberg 267; ein Flugblatt mit beigedruckten Verſen auf beiden Seiten und der Jahreszahl 1527. Doch ſah ich einen Abdruck ohne dieſe Jahreszahl, deſſen Unterſchrift: ... Talis enim pulchram Pegnesi Eobanus ad urbem Post septem vitæ condita lustra fuit — gar auf das Jahr 1523 ſchlieſsen lieſse, wenn Heſſe 1488 geboren iſt, zu Bockendorf in Heſſen. 1523 war aber Heſſe noch

Es geſchah vermuthlich 1526, denn in dieſem Jahre berichtet Heſſe ſelbſt, daſs ihn Dürer porträtiert habe[1]). Ein Bildniſs Heſſes von Dürer in Silberſtift gezeichnet, doch jetzt ſtark verwiſcht, befindet ſich im Britiſchen Muſeum. Aus dem Jahre 1526 ſtammt auch Dürers letzte religiöſe Darſtellung in Holzſchnitt, die heilige Familie mit den zwei nackten Kindern, die ſpielend im Vordergrunde ſitzen; ein niedliches kleines Blatt, ungemein zierlich und fein geſchnitten (B. 98).

In demſelben Jahre malte Dürer auch die Madonna noch einmal in halber Figur und beinahe lebensgroſs in beengtem Raume auf ſchwarzem Grunde. Sie trägt ein roſenrothes Kleid, iſt ganz von vorne geſehen und hat die Augen niedergeſchlagen, das blonde Haar hinter die Ohren geſtrichen, auf die Schultern herabfallend; ſie hält in der Linken einen länglichten Apfel, auf dem rechten Arme das Chriſtuskind, welches wieder in der Linken eine blaue Kornblume hält. Das Kind hat einen auffallend ſtarken Oberkopf bei kleinlichen Formen und blickt ängſtlich rechtshin empor. Die Züge der Mutter ſind edel und würdig, doch ohne alle Innigkeit des Ausdruckes; ihr Mund klein, der Hals lang. Uebrigens hat das Bild durch Reibung und Uebermalung ſehr gelitten, namentlich in den unteren Theilen der Geſichter. Die Madonna mit der Kornblume befindet ſich in der Galerie der Uffizien in Florenz (No. 786).

Daran reihen ſich drei lebensgroſse Bildniſſe aus dem Jahre 1526 Johann Kleberger iſt auf antike Weiſe als Büſte gemalt in einer runden grauen Einfaſſung auf grünem Marmorgrunde; gegenwärtig in der kaiſerlichen Galerie zu Wien. Die Naturfarbe, die ſtarke Modellierung des Fleiſches und die Dreiviertel-Stellung des Kopfes ſtehen mit der angeſtrebten Medaillenform in unlösbarem Widerſpruche. Die Anordnung iſt mühſam vorbereitet, die Ausführung trocken. Das Ganze, wenig anſprechend und jetzt überdies noch durch Uebermalung arg entſtellt, gleicht einem verunglückten Verſuche, erzwungen durch die Wünſche des Beſtellers. Es iſt derſelbe Hans Kleberger, der zwei Jahre ſpäter die Lieblingstochter Wilibald Pirkheimers, Felicitas, die Wittwe Hans Imhoffs des Jüngeren heirathete, dieſelbe aber nach wenigen Tagen verlieſs. Ihr brach das Herz vor Gram über dieſe Kränkung. Kleberger aber hat ſich nachmals in Lyon einen ſo guten Namen erworben, daſs heute noch eine ſteinerne Bildſäule von

kaum in Nürnberg. Auf der Rückſeite des Blattes der Titel: In imaginem Eobani Hessi sui ab Alberto Dürero huius ætatis Apelle graphice expressam, aliquot Epigramma etc.

1) Kämmel, Joachim Camerarius in Nürnberg, Zittau 1862. S. 15. Daſs Heſſe den Ausdruck pingere gebraucht, ſpricht noch keineswegs für ein Gemälde.

ihm dort öffentlich aufgeſtellt iſt und das Andenken an den »bon Allemand« im Munde des Volkes lebt. Von ſeinen Erben in Lyon erwarb Wilibald Imhoff, der Sohn jener Felicitas, das Bildnis von Dürer im Jahre 1564[1]).

Das andere Porträt iſt das des Septemvirs Jakob Muffel, mit welchem Dürer befreundet war, denn er brachte ihm ein ſcharlachenes Bruſttuch aus den Niederlanden mit. Muffel ſtarb bereits am 19. April 1526[2]). Die Vermuthung liegt ſomit nahe, daſs Dürer das Bildnis nach ſeinem Tode und bloſs nach einer früheren Zeichnung und aus der Erinnerung gemalt habe. Daher vielleicht der trockene Fleiſchton bei aller Sorgfalt der Ausführung. Er trägt eine ſchwarze Pelzſchaube und ein golddurchwirktes Haarnetz. Das Original befand ſich in der Pommersfeldener Galerie und kam von dort für einen hohen Preis in den Beſitz des ruſſiſchen Liebhabers Nariſchkine in Paris. Zwei Copien darnach ſind noch im Privatbeſitz zu Nürnberg; eine derſelben im Germaniſchen Muſeum ausgeſtellt.

Das dritte und weitaus das bedeutendſte Bildnis des Jahres 1526 ſtellt Hieronymus Holzſchuher dar, der gleichfalls Septemvir und Dürers Freund und Meinungsgenoſſe war; er war geboren 1469 und ſtarb am 9. Mai 1529. Auch ihm hatte Dürer ein Geſchenk von der Niederländiſchen Reiſe mitgebracht, und zwar »ein übergroſses Horn«[3]). Das Gemälde befindet ſich heute noch im Beſitze der Holzſchuher'ſchen Familie und iſt gegenwärtig dem Germaniſchen Muſeum in Nürnberg leihweiſe zur Ausſtellung überlaſſen. Es giebt darnach einen guten Kupferſtich von Friedrich Wagner vom Jahre 1843. Zum letztenmale ſehen wir hier Dürers »groſsen Fleiſs« auf ein Gemälde angewendet. Das Bildnis Holzſchuhers iſt eines der koſtbarſten Denkmäler ſeiner Malerei. Schon die Auffaſſung des edelgebildeten, noch friſchen und blühenden Graukopfes iſt eine ungemein lebendige. Der Glanz der hellen Augen wird durch die Spiegelung der Fenſterkreuze in den Pupillen noch erhöht und das ſchräge Herausblicken von der Seite verleiht den wohlwollenden Zügen einen Anflug von Schalkhaftigkeit. Der roſige Fleiſchton ſtraft das Weiſs in Haar und Bart Lügen. Die warme, offenbar individuelle Farbe des Fleiſches erleidet durch die Abtonung in feine graue Schatten keine Einbuſse, und die Haare an Scheitel und Bart ſind mit einer Sorgfalt und Leuchtkraft ausge-

1) A. v. Eye, Dürer, Anhang S. 532 nach dem Ausgabebuche Wil. Imhoffs. Er verehrte dem Vermittler Namens Rieger für ſeine Mühe ein ſilbernes Trinkgeſchirr. Ein Beweis mehr, daſs ſeine Dürer-Sammlung nicht ererbt, ſondern aufgekauft war.

2) Biedermann, Geſchlechtsregiſter des Patriziats zu Nürnberg, Tafel 485.

3) Biedermann, Tafel 173; Dürers Briefe, 113, 25.

geführt, wie ſie Dürer nur in ſeiner beſten Zeit anwandte. Von dem dunklen Pelzwerke und dem ſchwarzen Damaſt des Rockes ſtechen dieſelben grell ab; doch muſs der lichtere ſteingrüne Hintergrund zu dem Silberweiſs vortrefflich geſtimmt haben. Derſelbe ward leider zu Anfang unſeres Jahrhundertes von Rottermund ganz dunkel übermalt bis auf den Streifen mit der Schrift links oben. Dabei haben nur die angrenzenden Haarpartien ein wenig mit gelitten. Auch vereinzelte Retouchen im Fleiſche ſind ſo geringfügig, daſs der ſonſt vorzüglichen Erhaltung des Bildes dadurch kein Eintrag geſchieht. Das Täfelchen hat noch den urſprünglichen Rahmen oder das Futteral mit einem verſchiebbaren Deckel, auf welchem mit breiten Pinſelſtrichen das Wappen der Holzſchuher in einem Kranze gemalt iſt.

So ſehen wir Dürer am Schluſse ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit vornehmlich bemüht noch für den Nachruhm der Freunde zu ſorgen, indem er deren Bildniſſe in Kupfer, Holzſchnitt oder im Gemälde verewigte. Zum Theile waren es wohl ältere Verſprechen, die er ſich beeilte einzuholen, bevor es zu ſpät war. Zugleich aber hegte Dürer noch den Ehrgeiz, in einem letzten groſsen Gemälde Zeugniſs zu geben von ſeinem fortgeſchrittenen Geſchmacke und es als ein Denkmal ſeiner patriotiſchen und religiöſen Geſinnungen der Vaterſtadt zu hinterlaſſen. Die Frucht dieſes Gedankens ſind die ſogenannten »Vier Apoſtel« oder »Vier Temperamente«, vollendet im Jahre 1526, gegenwärtig in der Pinakothek zu München. In dieſem Werke iſt der ganze Meiſter noch einmal enthalten, ſo wie er mit ſeiner Kunſt, ſeiner Speculation und ſeiner religiöſen Weltanſchauung zum Ziele gelangt war; es iſt das letzte bedeutſame Aufflammen ſeiner Schaffensluſt vor ihrem Erlöſchen. Jede der beiden langen Tafeln zeigt nur die Geſtalt je eines, in ſchlichter alter Weiſe gleichmäſsig auf beiden Füſsen ſtehenden Apoſtels und daneben die Büſte ſeines ſonſt verdeckten Begleiters. In dieſer Einfachheit der Anordnung wirken die Bilder bloſs durch den mächtigen Wurf der Gewandung und durch den gewaltigen Ausdruck der Köpfe, auf deren Stirnen die kühnſte That des deutſchen Volkes geſchrieben ſteht — die Reformation!

Seit einem Jahrzehnt ſchon gefiel ſich Dürer in der Darſtellung von Apoſtelköpfen, die er mit erſtaunlicher Liebe durchzubilden wuſste. Köſtliche Beiſpiele davon ſind die 1516 in Waſſerfarben auf feine Leinwand gemalten Bilder der Heiligen Philippus und Jacobus in der Galerie der Uffizien in Florenz. Jeder der beiden Apoſtel zeigt dort ein Antlitz von ganz individuellen Formen und doch ſind es offenbar keine bloſsen Naturſtudien, vielmehr mit Benutzung ſolcher und mit Rückſicht auf die darzuſtellenden Charaktere componierte Köpfe.

So hat Dürer ſchliefslich den Stil verſtanden; er folgte keinem allgemeinen Geſchmacksprincip, keinem Typus, noch auch, wie er wohl zuweilen früher gethan hatte, einem beſtimmten Naturgegenſtande, ſondern er ſchuf aus zerſtreuten Elementen für jede hiſtoriſche Perſönlichkeit ihr eigenes Ideal — daher die realiſtiſche Mannigfaltigkeit bei aller ſchlichten Formengröfse. Dieſer theils auf Anſchauung, theils auf Speculation begründete Vorgang läfst ſich nach den dazu benützten Studien auch für die Köpfe der »Vier Apoſtel« nachweiſen. Ein Naturſtudium zum Kopfe des Marcus, lebensgroſs mit Kreide auf bräunlich getünchtes Papier leicht ſkizziert, befindet ſich in der Sammlung Poſonyi-Hullot zu Paris [1]). Die wenigen Lichter darauf ſind ſehr geſchickt aufgeſetzt; das Geſicht iſt ausdrucksvoll, aber viel jugendlicher als im Bilde, von hektiſchem Ausſehen auf einem überlangen Halſe. Für den Petrus benützte Dürer jene wundervolle Pinſelzeichnung der Albertina, welche er im Jahre 1521 zu Antwerpen nach dem Greiſe gemacht hatte, der trotz ſeiner 93 Jahre noch geſund und rüſtig war. Er lieſs bloſs die Kappe fort und verkürzte den Bart etwas, wie beides der feſtſtehende Typus von St. Peter verlangte. Die Kopfhaltung aber, der müde Ausdruck und die runzelichen Züge des Geſichtes ſind beibehalten bis in Einzelnheiten, wie z. B. die dreieckige Telle über der Naſenſpitze.

Ebenſo bemühte ſich Dürer um die Draperien, durch deren geeignete Auswahl er die Wirkung ſeiner Charaktere ganz weſentlich unterſtützte. Niemals wieder hat ein Meiſter das räthſelhafte Etwas, womit der Faltenwurf unſer Auge feſſelt und zwingt, ſo zu würdigen gewuſst wie Dürer. Er war unermüdlich in dieſem Studium; nur wird er uns erſt in dem Maſse verſtändlicher, als er von den, aus der flämiſchen Schule überkommenen ſcharfbrüchigen Atlasſtoffen und ſchweren Brokaten abgeht und ſich weicherer Woll- oder Tuchſtoffe bedient. Wie bereits erwähnt, begann Dürer 1514 die Ausführung einer geſtochenen Apoſtelfolge in ganzen Figuren. Den zwei in jenem Jahre vollendeten Blättchen fügte er 1523 zwei weitere hinzu, die heiligen Bartholomæus und Simon [2]). Nach demſelben Modelle, welches zu dieſen beiden Kupferſtichen diente, ſcheint auch jener faſt lebensgroſse Studienkopf eines Greiſes in Oel gemalt zu ſein, der aus dem Beſitze des Regierungsrathes von Holzſchuher in Augsburg in die Galerie Suermondt und mit dieſer an das königliche Muſeum in Berlin übergieng. Die Behandlung iſt ziemlich breit und oberflächlich;

1) Katalog Nr. 351 mit der ächten Jahreszahl 1526.

2) Bartſch 47 u. 49.

die Rückſicht darauf trat hier in den Hintergrund vor dem Intereſſe am phyſiognomiſchen Studium [1]). Im Jahre 1523 bereitete er aber noch die Entwürfe für andere Blätter der Folge vor im Anſchluſſe an eine gealterte Maria, ſitzend mit einem Buche auf den Knieen, von 1521 in der Albertina. Es ſind Kreidezeichnungen auf lichtgrünem Grunde, ganz wenig gehöht; vier davon befinden ſich in der Albertina, eine fünfte, Judas Thaddæus ſitzend, bei Poſonyi-Hullot.

In einem dieſer Apoſtel, der die Hände faltend nach oben blickt, alſo wohl St. Johannes, hat man wegen einer ſehr entfernten Aehnlichkeit des Kopfes mit dem Porträte Martin Luthers, das Bildnis des letzteren erkennen wollen [2]); ganz mit Unrecht, denn es iſt nur der Kopf eines Modells, der wiederholt vorkömmt. Dieſelbe Figur ward, vielleicht aus gleichem Grunde, bereits im XVI. Jahrhundert, als ſich der Nachlaſs Dürers noch in Nürnberg befand, von einem Fälſcher in die Contouren eines unvollendet gebliebenen Kupferſtiches aufgenommen, der Chriſtus am Kreuze darſtellt mit mehreren Figuren, darunter rechts beſagter Johannes. Schon Sandrart gedenkt dieſes groſsen unvollendeten Crucifixes, das ſeitdem als Rarität immer wieder in den Köpfen der Liebhaber ſpuckt [3]). Dagegen wird jedoch der groſse Holzſchnitt: Chriſtus am Kreuze umſchwebt von drei Engeln, welche in Kelchen ſein Blut auffangen [4]), auf eine Zeichnung Dürers aus dem Anfange der zwanziger Jahre zurückzuführen ſein. Nur die alten Drucke, auf denen von dem unteren Engel bloſs der Oberkörper ſichtbar iſt, geben die einfache Gröſse des Entwurfes ſcharf wieder; ſie ſind ſehr ſelten. In den ſpäteren Drucken erſcheint ein zweiter Holzſtock von fremder roher Arbeit unten angefügt, der das Gewand und die Hand des Engels und den Fuſs des Kreuzesſtammes ergänzt. So ward das Blatt zu einem Ablaſsgebete benützt und endlich noch von Derſchau abgedruckt. Im Jahre 1523, da ſich Dürer ſo eifrig mit Apoſtelſtudien beſchäftigte, entwarf er auch noch einmal das letzte Abendmahl zu dem ſchönen Holzſchnitte dieſes Jahres in Querfolio; und zwar verſammelte er die Apoſtel mit dem Heilande um einen langen ſchmalen Tiſch, wie dies die Italiener zu thun pflegten (B. 53). Merkwürdig iſt das Vorſtudium dazu, eine Feder-

1) J. Meyer u. W. Bode, Verzeichniſs der Sammlung Suermondt, Berlin 1875. Nr. 7. Das Bild ſtammt aus der Sammlung des geh. Raths Kirſchbaum in München, verſteigert 1849. Vergl. Heller, S. 199.

2) Rudolph Weigel: Dr. Martin Luther, abgebildet von Albrecht Dürer, mit Holzſch. im Deutſchen Kunſtblatt 1850, Nr. 38, S. 297. Auch lithogr. in L. Förſters Copien aus der Albertina.

3) Heller Nr. 2250; Paſſavant Nr. 109; Retberg Nr. 253. Vergl. Hausmann a. a. O. 39 ff. Es giebt von dieſer Fälſchung auch noch eine täuſchende Copie von Nuſsbiegel.

4) Bartſch 58; Heller 1643.

zeichnung in der Albertina, gleichfalls von 1523; darauf verſuchte es Dürer, Jeſum mit Johannes an die eine Schmalſeite der Tafel links zu ſetzen. Da überzeugte er ſich wohl gleich, daſs es ihm nicht gelänge, die Hauptfigur entſprechend auszuzeichnen; er brachte daher in der Zeichnung für den Holzſchnitt Jeſum wieder an die Längsſeite des Tiſches, in die Mitte des Bildes. So ſprüht die Erfindung aus dem Stoffe, der den Meiſter erfüllt, und die Geſtalten, die er einzeln geſchaffen, wandeln und verkehren, als hätten ſie ihr eigenes Leben.

Es war immer wieder derſelbe Mantel, der auf verſchiedene Weiſe dem Modelle umgeworfen, zu jenen Apoſtelſtudien für den Kupferſtich gedient hat. Ein Wurf aber glückte Dürer beſonders, und er befriedigte ihn ſo ſehr, daſs er ihn nicht bloſs in einer jener Zeichnungen feſthielt, ſondern auch zweimal verwerthete; einmal für das fünfte und letzte Blatt jener Apoſtelfolge, das er 1523 begann, aber erſt 1526 vollendete: St. Philippus [1]). Das anderemal aber verwendete Dürer das Motiv zu dem berühmten weiſsen Mantel des Paulus in den »Vier Apoſteln«. Auf dies Gemälde concentrierte Dürer ſchlieſslich ſeine ganze Aufmerkſamkeit. Die gedankenhafte Art, mit der er an das Werk gieng, iſt ganz geeignet, auch die alte, erſt von der neueſten Forſchung beſeitigte Ueberlieferung zu unterſtützen, nach welcher der Meiſter hiermit zugleich die vier Temperamente der Menſchen habe darſtellen wollen. Welche Bedeutung dieſe Viertheilung für jene Zeit und für Dürer insbeſondere hatte, wurde oben erörtert. Der Schreibmeiſter Johann Neudörffer [2]), welcher zuerſt berichtet, daſs die vier Geſtalten »eigentlich« dieſe Bedeutung haben, war Dürers Zeitgenoſſe; er kannte ihn auch noch perſönlich und konnte ſich daher über die zur Zeit der Vollendung der Bilder herrſchende Auffaſſung nicht leicht täuſchen. Dürer ſelbſt will ja noch in ſeiner gedruckten Proportionslehre ausdrücklich durch die äuſseren Maſse und Verhältniſſe der dargeſtellten Figuren angezeigt wiſſen, welchem der vier Temperamente dieſelben angehören [3]). Es wird daher wohl bei der hergebrachten Erklärung ſein Bewenden haben, nach welcher die Doppeltafel der vier Apoſtel zugleich Prototype der vier Com-

1) Bartſch Nr. 46. Man erkennt noch deutlich unter der 6 der Jahreszahl die urſprünglich vorgeſtochene 3. Die Draperie, wie die ganze Figur kömmt ſelbſtverſtändlich beim Kupferſtiche im Gegenſinne zu Zeichnung und Gemälde.

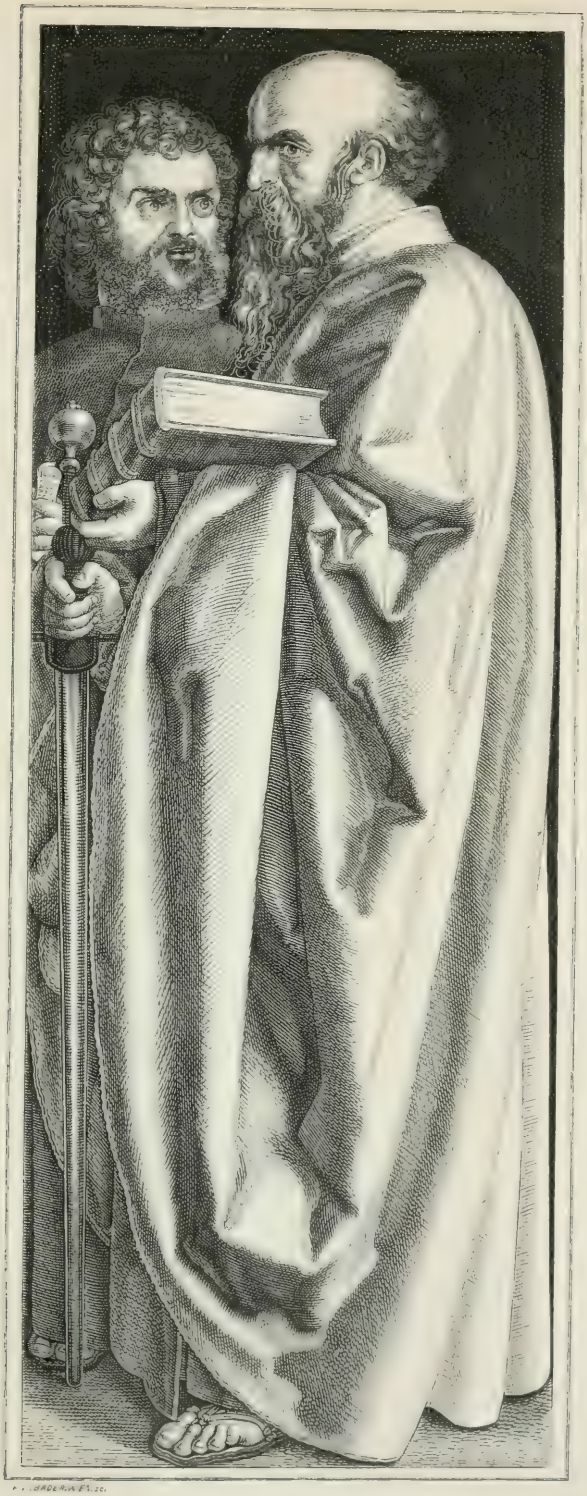
2) Nachrichten, 37.

3) Proportionslehre, Originalausgabe von 1528; fol. Tiii. »Alſo ſind man vnder den geſchlechten der menſchen allerley art, die zu manicherley bilden nutz zu brauchen ſind, nach der complexion anzuſehen« und auf dem folgenden Blatte: »Alſo iſt durch die maſs von auſsen allerley geſchlecht der menſchen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wessrig oder yrdiſcher natur ſind, dann der gewalt der Kunſt meyſtert alle werk« etc.

Johannes und Petrus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)



Paulus und Marcus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)

plexionen zeigt und zwar die eine Hälfte die mehr paſſiven, die andere die activen Naturen; ſo daſs Johannes den Melancholiker und Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choleriker und Marcus den Sanguiniker vorſtellt. Der letztere iſt, nebenbei bemerkt, gar nicht ein Apoſtel, ſondern ein Evangeliſt. Das Werk müſste ſomit richtiger heiſsen: die vier Apoſtel und Evangeliſten, oder wenn man will: die vier Temperamente. Die einzig würdige Reproduction des Doppelbildes lieferten bisher die beiden Lithographien von N. Strixner, doch dürfte die pietätvolle Leiſtung unſeres Künſtlers trotz des kleinen Maſsſtabes dem Originale ungleich näher kommen.

Schon die Auswahl dieſer vier und noch mehr die Verkehrung des Verhältniſſes der beiden Apoſtelfürſten durch entſchiedene Voranſtellung des Paulus und Zurückſetzung des Petrus kennzeichnet ſcharf Dürers proteſtantiſchen Standpunkt. Johannes, der Lieblingsevangeliſt Luthers, iſt gleichfalls in den Vordergrund geſtellt; in dem feinen Baue des blonden Kopfes hat Retberg [1]) eine Aehnlichkeit mit Melanchton entdeckt, dem allerdings manche Züge entlehnt ſein mögen. Er trägt einen rothen, gelbgefütterten Mantel über einem grünen Untergewande und blickt ſinnend in das geöffnete Buch herab, das den Anfang ſeines Evangeliums in deutſcher Ueberſetzung erkennen läſst: Im Anfange war das Wort etc. Neben ihm tritt Petrus, ein müder Greis, der verdroſſen mit in das Buch hineinſchaut, völlig zurück. An Ausführung und Erhaltung kömmt dieſe linke Hälfte des Werkes der anderen keineswegs gleich. Insbeſondere Petrus iſt ganz breit angelegt und bloſs einzelne Feinheiten darüber geſetzt. Durch eine ſpätere Uebermalung ſcheint ſogar das Profil des Johannes verändert zu ſein, indem die Ausladung von Stirne und Naſe merklich verſtärkt wurde, wie noch deutlich an dem Pentimento erſichtlich iſt.

Auf der rechten Hälfte erſcheint der eigentliche Held des Meiſters, Paulus, der Heidenapoſtel, eine der groſsartigſten Geſtalten, an Erfindung nur vergleichbar Dürers Chriſtusideal. Freilich kömmt ſein Paulus an Seelenadel dem göttlichen Dulder nicht gleich, der Petrus befahl das Schwert in die Scheide zu ſtecken. Er iſt nicht der Märtyrer, vielmehr der Mann des Kampfes, der das mächtige Schwert in der Fauſt hält, mehr um ſelbſt zu richten, als um gerichtet zu werden. Betrachtet man dieſe breite markige Figur, wie ſie feſt auf den Füſsen daſteht, ganz von den Falten des langen, weiſsen Mantels verhüllt, unter dem bloſs ganz unten am Fuſse und oben an der

1) Nürnbergs Kunſtleben, Stuttg. 1854. S. 117. Als ein Spiel des Schickſals ward öfter auch die auffallende Aehnlichkeit dieſer ſchmächtigen Johannesgeſtalt mit derjenigen Friedrich Schillers hervorgehoben.

rechten Handwurzel ein wenig von dem blutrothen Untergewande hervorblickt; wie dieſes ſonnengebräunte, rundgewölbte, knochige Haupt auf dem Stiernacken ruhig von der Seite herausblickt, wie aus einem Hinterhalte, die Zornader an der Schläfe geſchwellt: da glaubt man, er müſste im nächſten Momente losbrechen mit Wort und Hieb, um zu ſiegen, zu vernichten. Und hinter ihm ſteht blaſs und bebend vor krampfhafter Aufregung ſein Begleiter Marcus, der Evangeliſt, als ſuchte er begierig den Gegner, als ſchaute er aus nach des Meiſters künftiger That. Die Unruhe in dem verſtörten Geſichte des Marcus wird gegenwärtig noch dadurch vermehrt, daſs die Farbe im Fleiſche ſtark zerriſſen iſt. Ein ſchädliches Pigment ſcheint dieſe Riſſe in dem kalten grauen Tone ſchon frühzeitig veranlaſst zu haben. Derſelbe ſteht in ſtarkem Gegenſatze zu der tiefen röthlichen Hautfarbe des Paulus, deſſen Lebendigkeit auch durch die daraufgeſetzten hellen Glanzlichter noch erhöht wird. Uebrigens iſt St. Paulus, und nur dieſer mit gränzenloſer Liebe bis in's Kleinſte ausgeführt und faſt ganz gut erhalten. Ein Wunderwerk plaſtiſcher Malerei iſt zumal ſein Mantel, der vom ziemlich tiefen Dunkel in den Schatten durch eine reiche Abſtufung grünlich grauer Mitteltöne in den höchſten Lichtern bis zum reinen Weiſs aufſteigt.

Fürwahr, kein würdigeres Denkmal konnte das Zeitalter der Reformation dem Apoſtel ſetzen, den es zu ſeinem Bannerträger erkoren hatte und deſſen Geiſtesverwandtſchaft mit Luther ihm ſo klar zu Tage trat. Damit aber ja kein Zweifel obwalte, wie Dürer es gemeint habe, und wie er es mit ſeinem Gemälde gehalten wiſſen wollte, ſetzte er in zierlicher gothiſcher Minuskel ſchwarz auf weiſs unter jede der beiden Hälften Bibelſtellen aus den Schriften der Dargeſtellten nach Luthers Ueberſetzung. Die Einleitung bildet folgender Mahnruf an die Staatsgewalt:

»Alle weltlichen Regenten in dieſen gefahrvollen Zeiten ſollen billig acht haben, daſs ſie nicht für das göttliche Wort menſchliche Verführung annehmen, denn Gott will nichts zu ſeinem Worte gethan, noch dannen genommen haben. Darum höret dieſe trefflichen vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Marcum! Ihre Warnung:

Petrus ſpricht in ſeiner II. Epiſtel im 2. Capitel alſo: Es waren aber auch falſche Propheten unter dem Volke, wie auch unter euch ſein werden falſche Lehrer, die neben einführen werden verderbliche Secten und verleugnen den Herrn, der ſie erkauft hat; und werden über ſich führen eine ſchnelle Verdammniſs. Und viele werden nachfolgen ihrem Verderben, durch welche wird der Weg der Wahrheit verläſtert werden. Und durch Geiz mit erdichteten Worten werden ſie an euch hantieren; über welche das Urtheil von lange her nicht ſäumig iſt und ihre Verdammniſs ſchläft nicht.

Johannes in ſeiner I. Epiſtel im 4. Capitel ſchreibt alſo: Ihr Lieben, glaubt nicht einem jeglichen Geiſt, ſondern prüfet die Geiſter, ob ſie von Gott ſind; denn es ſind viel falſcher Propheten ausgegangen in die Welt. Daran erkennet den Geiſt Gottes: Ein jeglicher, der da bekennet, daſs Jeſus Chriſtus iſt kommen in das Fleiſch, der iſt von Gott;

und ein jeglicher Geiſt, der da nicht bekennet, daſs Jeſus Chriſtus iſt kommen in das Fleiſch, der iſt nicht von Gott. Und das iſt der Geiſt des Widerchriſts, von welchem ihr habt gehört, daſs er kommt, und iſt jetzt ſchon in der Welt«.

Es iſt ein deutlicher Proteſt gegen die Neuerer, die radicalen Sectierer, gegen Wiedertäufer und Deiſten, den Dürer hier den beiden contemplativen Geiſtern, den Männern des Beharrens, in den Mund legt. Dafür wenden ſich die energiſchen, kampfbereiten Naturen auf der anderen Seite gegen den mächtigeren Feind, gegen die Anhänger des Alten, gegen die ſittenloſen Prieſter und die meinungsſtolzen Humaniſten. Dürer fügt ihnen die Worte bei:

»In der II. Epiſtel an Timotheus im 3. Capitel ſchreibt S. Paulus alſo: Das ſollſt du aber wiſſen, daſs in den letzten Tagen werden greuliche Zeiten eintreten, denn es werden Menſchen ſein, die von ſich ſelbſt halten, geizig, ſtolz, hoffärtig, Läſterer, den Eltern ungehorſam, undankbar, ungeiſtlich, unfreundlich, ſtörrig, Schänder, unkeuſch, ungütig, wild, Verräther, Frevler, aufgeblaſen, die mehr lieben die Wolluſt, denn Gott, die da haben die Geberde eines gottſeligen Wandels, aber ſeine Kraft verleugnen ſie. Und von ſolchen wende dich. Aus denſelben ſind die, die Häuſer durchlaufen und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen ſind, und fahren mit mancherlei Lüſten. Lernen immerdar und können nimmer zur Erkenntniſs der Wahrheit kommen.

Sanct Marcus ſchreibt in ſeinem Evangelium, im 12. Capitel alſo: Und er lehret ſie und ſprach zu ihnen: habt acht auf die Schriftgelehrten. Die gehen gern in langen Kleidern und laſſen ſich gern grüſsen auf dem Markte, und ſitzen gern obenan in den Schulen und über Tiſch. Sie freſſen der Wittwen Häuſer und wenden langes Gebet für. Dieſelben werden deſto mehr Verdammniſs empfahen«.

Daſs Dürer dieſe deutlichen Mahnrufe unter die Bilder ſetzte, hatte ſeinen beſonderen Grund, denn er hatte ſie zum Vermächtniſs für ſeine Vaterſtadt beſtimmt. Im Herbſte des Jahres 1526 überſandte er dieſelben an den Rath mit einem Schreiben, in dem er ſagte, wie er ſchon längſt geneigt geweſen wäre, demſelben ein »kleinwürdiges« Gemälde zum Andenken zu verehren, wie er dies aber wegen der Mangelhaftigkeit ſeiner »geringſchätzigen Werke« habe unterlaſſen müſſen, »dieweil ich gewuſst, daſs ich mit denſelben vor Euer Weisheit nicht ganz wohl hätte beſtehen können. Nachdem ich aber dieſe vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiſs denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich niemand würdiger, die zu einer Gedächtniſs zu behalten, denn Euer Weisheit«. Deshalb verehrt er ſie hiermit dem Rathe, unterthänigen Fleiſſes bittend, derſelbe möge ſein kleines Geſchenk gefällig und günſtig annehmen [1]). Der Rath willfahrt Dürers Anſinnen am 6. October 1526, doch will derſelbe die Doppeltafel von dem Meiſter nicht umſonſt hinnehmen, »ſondern es ſei derſelbe ihm für ſein Werk zwar dankbar und erbötig es zur Gedächtniſs zu behalten, nicht minder aber auch

1) Campe, Reliquien, 57; Dürers Briefe, 57.

erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe«. Und da Dürer keinen Preis angeben wollte, erhielt er zum Gegengeschenke 100 Gulden; dazu seine Frau 12 und sein Diener 2 Gulden Rheinisch [1]). Die Tafeln wurden in der Losungsstube aufgehängt.

Gerade ein Jahrhundert lang hielt man das Vermächtnifs Dürers auf dem Rathhause zu Nürnberg in Ehren. Da bewarb sich im Jahre 1627 der Kurfürst Maximilian von Baiern so eifrig um die Gemälde, dafs der Rath am 27. August des Jahres ihm dieselben überliefs [2]). Merkwürdig ist dabei das Gutachten, in welchem der Rathsconsulent Dr. Oelhafen das Ergebnifs der Vorberathungen zusammenfafste. Man hatte zuvor täuschende Copien von Georg Gärtner nach den beiden Tafeln Dürers anfertigen lassen, und diese sollten dem Kurfürsten zugleich mit den Originalen eingesandt werden. In den Beweggründen dazu heifst es nun, dafs die besten Nürnberger Maler erkennen, dafs die Copie »nicht weit von dem Originale streiche«; dafs ferner das Original defect und darum die Hoffnung vorhanden sei, der Kurfürst werde die Copie vorziehen; am Marcus sei das ganze Gesicht, am Johannes der Rock sehr schadhaft; endlich seien »dem Originale aus den vier Evangelisten solche Sprüche vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffahrt beigegeben, dafs die Jesuiter zu München ohne Zweifel die Zurückfendung derselben anrathen werden«. Im letzten Punkte hatte man sich zwar nicht so ganz verrechnet. Maximilian wufste sich aber zu helfen; er liefs die unbequemen Unterschriften von den Originalen wegschneiden und an die Copien ansetzen, die er schleunigst nach Nürnberg zurückschickte. So befinden sich dieselben noch mit den angeflickten ächten Inschriften dort auf dem Rathhause [3]).

Schwerlich dürfte sich ein zweites Kunstwerk aufweisen lassen, das bei so grofsartiger Einfachheit so gedankenschwer, so reich an tieferen geistigen Beziehungen ist, wie die Vier Apostel oder die Vier Temperamente von Dürer. Sie sind sein Testament als Künstler, als Mensch, als Patriot und als evangelischer Christ. Diesen Bildern gegenüber verstehen wir die Ausspriiche, die Dürer in jenen Jahren gegen Melanchton that und von denen dieser am 17. December 1547 in seinem Briefe an Georg von Anhalt schreibt [4]): »Ich erinnere mich,

1) Baader, Beiträge I, 9; Dürers Briefe, 181.

2) Baader, Beiträge I, 12–14.

3) A. Reindels Stich ist zumeist nach diesen Copien gemacht und daher ungenügend und stumpf in den Formen. Den letzten Rest von Dürers Werken, der dann noch auf dem Rathhause geblieben war, verschenkte der Rath im Jahre 1635 an König Karl I. von England, der sich dafür in einem Schreiben de dato e nostro palatio Westmonastrj die XVIII. Martij 1636 bedankte. Baader, Beiträge, 14.

4) Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se iuvenem floridas et maxime varias

wie der an Geiſt und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer ſagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgeſtaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung ſeiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz beſonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren urſprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, daſs dieſe Einfachheit der Kunſt höchſte Zierde ſei. Nun nicht mehr im Stande, dieſe zu erreichen, habe er bei der Betrachtung ſeiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, ſondern ſeiner Schwachheit geſeufzt«. Und ähnlich erinnert ſich Melanchton in einem Briefe an Hardenberg, von Dürer gehört zu haben, daſs er in ſeiner Jugend an der Darſtellung ungeheuerlicher und ungewohnter Geſtalten Gefallen gefunden habe; nun im Alter wäre er zwar bemüht, der Natur ſo treu wie möglich nachzufolgen, doch die Erfahrung belehre ihn, wie ſchwer es ſei, von der Natur nicht abzuweichen [1]). Oefter noch kömmt Melanchton auf die raſtloſe Selbſtkritik zu ſprechen, zu der ſich Dürer bekannte: wie er ſich zwar auf ſeine eben vollendeten Bilder viel zu gute gethan, dann aber, aus der Ferne der Zeit geſehen, hätte er ſich ihrer nur geſchämt; und was er mit dem gröſsten Fleiſse gemacht habe, das habe ihm ſchon nach drei Jahren ſo ſehr miſsfallen, daſs er es kaum ohne groſsen Schmerz anſehen konnte [2]).

picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde lætatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se iam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed sæpe gemere intuentem suas tabulas ac cogitantem de infirmitate sua. Tantum cum fuerit illius viri studium in arte non summa, sæpe doleo et indignor, non esse similem diligentiam nostri ordinis in quærenda simplicissima explicatione doctrinæ coelestis. Abgedruckt: Melanchton, Epistolarum L. I. Viteb. 1570. p. 100. Strobel Miscell. lit. Inh. VI. 210.

1) Epistt. ad Alb. Hardenbergium, Bremæ 1589. fol. G. 3. und Strobel a. a. O. Memini Durerum pictorem, qui dicebat se adolescentem in pingendo amasse monstrosas et inusitatas figuras: nunc senem intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari, sed experiendo se cognoscere, quam difficile sit non aberrare a natura. Und in den Briefen an Joachim Camerarius S. 303, machte dann Melanchton davon auch die ſchöne Nutzanwendung auf die Schreibweiſe des Freundes: Propemodum ut Dureri picturas, ita scripta tua discerno; Durerianæ grandes et splendidæ omnes, sed posteriores minus rigidae et quasi blandiores fuerunt. Ita cum nunc copiam et splendorem ames et sonum grandiorem, efficies postea, ut quasi nonnihil remissis fidibus oratio sit etiam hilarior, qualis est oratio tua fere in familiaribus epistolis etc.

2) Manlius, Loc. com. coll. Bas. 1563, II, 22: Audivi a Durero, qui dicebat, se mirabiliter delectari picturis suis recens factis, postea cum ex intervallo temporis easdem aspiceret, earum ipsum valde pudere. Und daſelbſt II, 301: Albertus Durerus saepe dicebat, quod cum pinxisset aliquid, qua potuisset summa cura et diligentia, ac deinde post triennium idem inspiceret, mirabiliter displiceret, ita ut vix sine ingenti dolore intueri posset.

Wir haben Beiſpiele genug kennen gelernt, an denen der unermüdliche Trieb Dürers nach Selbſtverbeſſerung zutage trat, zum Theile ſolche, bei denen ein anderer Zweck als die Befriedigung des gebeſſerten eigenen Urtheiles gar nicht abzuſehen iſt. Nur eins ſei denſelben noch hinzugefügt. Es iſt eine Federzeichnung in der Albertina von 1524, darſtellend die Anbetung der drei Könige. Selbſt in dem verkleinerten Facſimile, das hier beifolgt, erkennt man noch die zweierlei Dinte, die lichtere womit die heilige Familie, die dunklere womit die Gruppe der Könige gemacht iſt, ein Zeichen der zwei verſchiedenen Stunden, welche der Conception gewidmet waren. Gerade zwanzig Jahre früher behandelte Dürer dreimal denſelben Auftritt: in Clairobsur für die »grüne Paſſion«, in Holzſchnitt für das Marienleben und in dem Gemälde der Uffizien in Florenz — in weitem, luftigem Raume, in bunter blühender Landſchaft. Um wie viel einfacher, urſprünglicher und groſsartiger hat er den Gedanken nun gefaſst! Die Gottesmutter, ganz nordiſch eingehüllt, mit dem wohlverwahrten Wickelkinde iſt voll Demuth und Hoheit zugleich; daneben der ſchlichte Nährvater beſcheiden die Hutkrempe drehend; dem gegenüber die majeſtätiſche Geſtalt des greiſen mittleren Königs; und alles auf Einem Plane in einem knappen Raume. So gelangte Dürer ohne fremde Muſter auf ſeine eigene Art und durch mühſam errungene Ueberzeugung zu jener einfachen Gröſse der maleriſchen Darſtellung, um derentwillen Michelangelo ihn und die ganze deutſche Kunſt ſo ſcharf getadelt hat. Doch giebt Dürer darum den inneren Gehalt, die geiſtige Bedeutung des Kunſtwerkes nicht auf. Er hört nur auf damit zu ſpielen, indem er Form und Inhalt zuſammendrängt. Ohne ſich zu blähen und zu recken wachſen ſo ſeine Geſtalten von innen heraus rieſengroſs und ideengewaltig.

Als ſich nun Dürer in dieſem Sinne noch auf eine letzte künſtleriſche That beſann, gedachte er zugleich ſein Votum abzugeben über die Richtung, die er in den kirchlichen Wirren der Zeit eingehalten wiſſen wollte. All die Gegenſätze, welche in ihm ſelbſt gerungen und ſeine Seele bedrängt hatten, wünſchte er zu verſöhnen, indem er die äuſserſten Parteien, die nun in ſeinem Geſichtskreiſe gegen die Reform ankämpften, gleicherweiſe ablehnte. Mit den beſten Männern ſeines Volkes ahnte er, welches Verhängniſs aus ſolcher Zwietracht erwachſen muſste, und er dachte groſs genug, um ſein eigenes Selbſt dem allgemeinen Wohle unterzuordnen. Für ihn den Maler lag darin mehr Ueberwindung, als für manchen ſtarren Gelehrten, denn die Sache der Kunſt lag durch die Reformation arg darnieder. Dürer aber lieſs ſich dadurch weder in ſeiner maſsvollen fortſchrittlichen

Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

Auffaſſung noch in dem Glauben an die hohen Aufgaben ſeines künſtleriſchen Berufes beirren. »Unangeſehen jetzt — ſchreibt er 1525 in ſeiner Vorrede zur »Unterweiſung der Meſſung« — bei uns und in unſeren Zeiten die Kunſt der Malerei durch Etliche ſehr verachtet wird und man ſagen will, ſie diene zur Abgötterei; wird doch ein jeglicher Chriſtenmenſch durch ein Gemälde oder Bildniſs ſo wenig zu einem Aberglauben verleitet, als ein frommer Mann zu einem Morde dadurch, daſs er eine Waffe an ſeiner Seite trägt. Das müſste wahrlich ein unverſtändiger Menſch ſein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollte. Darum bringt ein Gemälde mehr Beſſerung, als Aergerniſs, wenn es ehrbar, kunſtvoll und wohl gemacht iſt«.

So mannigfach aber auch die geiſtigen Vorausſetzungen waren, die wir Dürer bei der Erfindung ſeines letzten Gemäldes zuſchreiben muſsten, wir ſind damit, glaube ich, noch nicht zu Ende. So wie die Vier Apoſtel vor uns daſtehen, erſcheinen ſie doch nur wie Bruchſtücke eines gröſseren, niemals vollendeten Ganzen; es ſind — ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren — nur die beiden Innenflügel eines rieſigen Altarwerkes, deſſen ungemaltes Mittelbild wir wohl niemals errathen werden. Sollte ſich dieſe Annahme näher begründen laſſen, dann wäre wohl auch die Frage erlaubt, ob das andere Doppelbild, Adam und Eva von 1507, das damals noch in Dürers Werkſtatt ſtand und dann ebenfalls auf das Rathhaus kam, nicht etwa als Aufsenflügel für denſelben Plan hätte verwendet werden ſollen. Vielleicht wollte er noch einmal die Markſteine zwiſchen Sündenfall und Erlöſung in ſeiner Weiſe umſchreiben. Erſchien ihm aber die Aufgabe, die er ſich geſtellt hatte, zu groſs, oder ſanken ihm bei der Arbeit bereits die Kräfte; genug er begnügte ſich mit der Ausführung der beiden inneren Seitenflügel und vereinigte dieſelben unter Beifügung der Inſchriften zu einem nothdürftig abgeſchloſſenen, ſcheinbaren Ganzen. Das groſse Werk, welches Dürer zu einem Denkmale der Reformation beſtimmt hatte, blieb ſo wie dieſe ſelbſt ein Stückwerk.

XVII.

Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass.

»Wan es iſt nit müglich, der woll lebt ,daz
er übell abſcheid ſon dyſer welt«.
Dürer.

Trübe genug ſollte ſich noch der Lebensabend Dürers geſtalten. Die gröſste Qual für einen Feuergeiſt, das jahrelange Hinſchleppen eines ſiechen Körpers, ſollte auch ihm nicht erſpart bleiben. Schon in ſeinen jüngeren Jahren klagt Dürer über vorübergehende Erkrankungen, ſo 1503 und 1507, da er am 28. Auguſt an Jakob Heller ſchreibt, daſs er die Zeit her lange vom Fieber geplagt und dadurch an der Arbeit verhindert war[1]). Uebermäſsige Anſtrengung und gleichzeitige Vernachläſsigung der regelmäſsigen Körperbedürfniſſe mögen öfter ſolche Anfälle verurſacht haben, ohne daſs denſelben noch ein beſtimmtes Leiden zu Grunde lag. Auch ſcheint Dürer immer wieder auf eine ſorgſame Pflege zur Herſtellung ſeiner Geſundheit und Arbeitskraft bedacht geweſen zu ſein.

Erſt die Niederländiſche Reiſe untergrub dauernd die Geſundheit Dürers. Indeſs er der Peſt, welche in Nürnberg wüthete, zu entrinnen vermeinte, holte er ſich am Geſtade der Nordſee die tückiſche Krankheit, die ihn vor der Zeit dahinraffen ſollte. Die ungewohnten Strapazen der Reiſe, die ungeordnete Lebensweiſe im fremden Lande und die fortgeſetzten Verlockungen einer überreichlichen und üppigen Gaſtfreundſchaft ſchädigten den immerhin zarten Organismus des Meiſters raſcher, als es die lebenslangen Exceſſe des Genius vermocht hatten. Auch können wir Dürer doch nicht ganz freiſprechen von der alten germaniſchen Erbſünde, von der Prinz Hamlet ſagt, ſie mache verrufen uns in Oſt und Weſt. Der Wein ſpielt eine ziemliche Rolle

1) Siehe oben S. 243, und Dürers Briefe, 24.

in dem niederländiſchen Tagebuche Dürers, und ſo manchen Stüber verzeichnet er als mit luſtigen Geſellen vertrunken und verſpielt. Der häufige, wenn auch nicht übermäſsige Weingenuſs mag das Uebel, an welchem Dürer ſpäter litt, vorbereitet und gezeitigt haben.

Ein ernſtliches Unwohlſein befällt Dürer zuerſt auf der abenteuerlichen Fahrt nach Zeeland, die er im December 1520 unternahm, bloſs um den vom Sturmwinde an's Land geſchwemmten Wallfiſch zu ſehen. Ahnungslos deutet Dürer ſelbſt das Ungeſunde der Küſtengegend an, indem er von dem Rieſenthiere ſagt: »Und der Fiſch kam nicht vom Land; das Volk ſähe gern, daſs er fort wäre, denn ſie fürchten den Geſtank; denn er iſt ſo groſs, daſs ſie meinen, man könne ihn nicht in einem halben Jahre zerhauen und Thran aus ihm ſieden«. Gleichwohl hatte ihn, als Dürer endlich ankam, die Fluth wieder fortgenommen. Unterwegs kaufte Dürer für theures Geld eine Kotze, offenbar zum Schutze gegen das kalte ſtürmiſche Wetter, wo nicht bereits gegen Fieberſchauer. Denn im Frühjahre darauf, oder noch ſpäter, trug Dürer die Bemerkung nach: »Und da ich vormals in Zeeland war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und dieſe Krankheit hab' ich noch«. Er gedenkt deſſen bei Gelegenheit einer neuerlichen Erkrankung in der dritten Woche nach Oſtern, d. i. vom 14.—20. April 1521; da überfiel ihn wieder ein »heiſses Fieber mit einer groſsen Schwäche, Unluſt und Hauptweh«. Wir können natürlich nicht beurtheilen, ob und in wie ferne die beiden Anfälle mit einander in Beziehung ſtanden. Nur kränkelt Dürer ſeitdem fort; es mehren ſich ſeine Auslagen für den Arzt, den Apotheker und die Apothekerin, welche letztere die Geſchäfte des Baders verſieht. Das einzige Anzeichen, welches wir bei dieſen Anläſſen über die Natur der Krankheit erhalten, läſst auf irgend ein Unterleibsleiden ſchlieſsen.

Deutlicher erklärt ſich Dürer ſelbſt an einer anderen Stelle und in ſeiner Art über ſein Uebel. Es iſt eine colorierte Federzeichnung in der Kunſthalle zu Bremen. Darauf hat ſich Dürer in kleinem Maſsſtabe ſelbſt abgebildet ſtehend bis an die Schenkel ſichtbar, ein klein wenig linkshin gewandt und ganz nackt bis auf das Schamtuch. Der kräftig ſkizzierte Kopf läſst auf die Jahre bald nach 1520 ſchlieſsen, das Haar iſt noch lang, doch iſt die Löwenmähne lückenhaft geworden, der Bart iſt länger und ſtärker als früher, der Körper erſcheint noch kräftig und muskulös. Die Umriſſe ſind mit der Feder in Tuſche gezeichnet, das Haar bräunlich, das Fleiſch röthlich laviert; die linke Hand hält er nach rückwärts, mit der rechten jedoch zeigt er auf einen gelb angelegten rundlichen Fleck, den er an ſeiner linken Seite

zwiſchen der Magengrube und der Weiche angebracht hat. Oben ſtehen von ſeiner Hand die erklärenden Worte: »Do der gelb Fleck iſt vnd mit dem Finger drawff dewt, do iſt mir we«. Die Zeichnung hat Dürer ohne Zweifel behufs brieflicher Conſultierung eines Arztes gemacht[1]); dieſelbe ſcheint aus den Niederlanden zu ſtammen und könnte von Dürer nachträglich aus der Heimath an einen ſeiner Aerzte in Antwerpen, Meiſter Jacob oder Braun, geſchickt worden ſein. Mit gewohnter Gründlichkeit entkleidete ſich Dürer zu dem Zwecke und zeichnete ſich ſo vor dem Spiegel. Sicher hat er den Umkreis der ſchmerzhaften Stelle in der Milzgegend ſorgfältig abgetupft. Auf die Verhältniſſe der Lebensgröſse übertragen, hat dieſelbe etwa den Umfang eines groſsen Handtellers. Die dauernde Schmerzhaftigkeit dieſer Stelle belehrt uns wohl über den eigentlichen Sitz des Uebels, und die genaue Beſchreibung derſelben, zuſammengehalten mit den ſonſtigen Nachrichten über den Verlauf von Dürers Krankheit, geſtattet vielleicht heute noch eine Diagnoſe derſelben. Es war vielleicht, wie ſchon Eye vermuthete, ein Wechſelfieber, das er ſich an den Mündungen der Schelde und Waal geholt hat und das mit ſchmerzhaften Anſchwellungen der Milz verbunden zu ſein pflegt. Dies wäre vollends auſser Frage geſtellt, wenn wirklich die Wendung in dem Briefe an den Kurfürſten Albrecht von Mainz vom 4. September 1523: »Ich hab' heuer bei Zeiten eh' ich krank ward E. k. G. etc. zugeſchickt« — ſo zu verſtehen wäre, als ob Dürer ſeine Erkrankung jedesmal vorausgeſehen hätte, dieſelbe ſomit eine periodiſch wiederkehrende geweſen wäre[2]). Auch die weiteren Symptome der Abmagerung und des raſch eintretenden Endes würden dem Wechſelfieber entſprechen.

Dürer ſtarb unerwartet eines plötzlichen Todes. Darin ſtimmen alle Nachrichten überein. Nicht einmal Pirkheimer fand Zeit an ſein Sterbebette zu eilen und Abſchied zu nehmen, wie er dies eingangs ſeiner Elegie auf Dürers Tod ausdrücklich bezeugt mit den erſchütternden Worten:

»Der du mir ſo lange Jahre am innigſten verbunden warſt, Albrecht, du meiner Seele beſter Theil, mit dem ich ſicher trauter Zwieſprach gepflogen, der du meine Worte bewahrt im treuen Buſen! Warum verläſſeſt du, Unſeliger, plötzlich den trauernden Freund und enteileſt raſchen, nimmer rückkehrenden Schrittes. Nicht vergönnt war es mir, das theure Haupt zu berühren, die Hand zu faſſen und dem

1) Das Blatt, 118 Millimeter hoch, 107 breit, trägt auf der Rückſeite holländiſche und engliſche Aufſchriften und gieng durch die Sammlungen Greffier, Fagel, Roscoe Klugkiſt.

2) Reliquien, 54. Dürers Briefe 47.

Scheidenden ein letztes Lebewohl zu ſagen; denn kaum hatteſt du die müden Glieder dem Lager vertraut, als auch ſchon der Tod eilends dich dahinraffte« etc. [1]

So hinderte die Krankheit Dürer bis kurz vor ſeinem Tode nicht ganz an ſeiner Thätigkeit. Wohl aber muſste er ſich im geſelligen Verkehre, bei dem es damals in Nürnberg, zumal in Pirkheimers Hauſe, ohne reichlichen Genuſs von Speiſe und Trank nicht abgieng, manche Zurückhaltung auferlegen. Er war ſchlieſslich ſehr abgemagert oder, wie ſich Pirkheimer in ſeiner böſen Epiſtel an Tſcherte ſpäter ausdrückte: »er war ausgedorrt wie ein Schaub (das iſt ein Bündel Stroh), durfte nirgends keinen guten Muth mehr ſuchen« etc. Ueber Dürers Ausſehen in ſeiner letzten Zeit giebt uns ein groſses Profilbildniſs Aufſchluſs, das nach ſeinem Tode im Jahre 1528 in Holzſchnitt veröffentlicht wurde [2]). Es zeigt den 56jährigen Meiſter freilich ſtark verändert und über Gebühr gealtert. Die groſse Naſe ſpringt auffallend ſtark hervor, desgleichen die Backenknochen, daſs der ganze Kopf dadurch kürzer und kleiner erſcheint. Das Haar iſt ſtraff und in der Halshöhe abgeſchnitten; die Bärte ſind auch kurz, aber ſtark, voll und borſtig vorſpringend, die Kopfhaltung erſcheint etwas vorgebeugt — das iſt nicht mehr das Löwenhaupt von ehedem, es iſt der entkräftete Mann, der vor der Zeit zur Grube ſchwankt. Die Zeichnung zu dieſem Holzſchnitte iſt freilich wohl erſt nach Dürers Tode von irgend einem befreundeten Kunſtgenoſſen gemacht, vielleicht mit Zuhilfenahme der Todtenmaske; denn nach einer Handſchrift im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg hätten etliche Künſtler am folgenden Tage nach der Beſtattung das Grab wieder geöffnet, um das Antlitz der Leiche abzuformen [3]).

Die feſte Zuverſicht, daſs der Gerechte nur eines guten Todes ſterben könne, hat Dürer gleichwohl nicht getäuſcht. Wir beſitzen zwar keinen Bericht eines Augenzeugen über ſein Hinſcheiden. Das unvorhergeſehne Ereigniſs ſchlieſst einen ſolchen leicht aus. Auſser ſeinem treuen Weibe war vermuthlich ſonſt niemand zugegen, um

1) Elegia Bilibaldi Pirckeymheri in obitum Alberti Düreri:

Quimihitam multis fueras iunctissimus annis,
Alberte, atque meæ maxima pars animæ,
Quocum sermones poteram conferre suaves
Tutus, et in fidum spargere verba sinum,
Quur subito infelix moerentem linquis amicum
Et celeri properas non redituro pede?
Non caput optatum licuit, non tangere dextram,
Ultima nec tristi dicere verba vale,
Sed vix tradideras languentia membra grabato
Quum mors accelerans te subito eripuit etc.

Abgedruckt als Anhang auf dem vorletzten Blatte der Proportionslehre.

2) Bartſch Nr. 156; Heller 1953 unter Dürers Werken.

3) Reliquien 173; v. Eye, Leben Dürers 518 und 519. Vergl. C. Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. IV, 26.

dem Todten die Augen zuzudrücken. Wir wollen aber annehmen, daſs in ſeinen letzten Träumen die Bitte in Erfüllung gieng, die er beim Tode ſeiner Mutter ausſprach: »Gott der Herr verleih' mir, daſs ich auch ein ſeliges Ende nehme und daſs Gott mit ſeinen himmliſchen Heeren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem Ende kommen mögen«[1])! Von Camerarius erfahren wir noch, daſs Dürer, obwohl vorzeitig und unvermuthet, doch jenes ſanften, friedlichen Todes verblichen ſei, wie er das Ziel irdiſcher Wünſche iſt[2]).

Dürer ſtarb in der Charwoche am 6. April 1528 in ſeinem 57. Jahre, zu deſſen Vollendung ihm noch 44 Tage fehlten. Seine Leiche ward in der Gruft der Familie Frey auf dem Johannisfriedhofe beigeſetzt. Der nach dortiger Sitte niederliegende, groſse Leichenſtein iſt zu Häupten mit einem aufragenden Pulte verſehen; daſſelbe trägt die ſchlichte Erztafel mit der claſſiſchen Grabſchrift von Pirkheimer:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
FVIT, SVB HOC CONDITVR TVMVLO.
EMIGRAVIT VIII. IDVS APRILIS
MDXXVIII[3]).

Darunter das Monogramm des Meiſters. Das in aller Welt berühmte Zeichen genügte aber nicht, Dürers Grabſtätte daheim vor Entweihung zu ſchützen. Der gemeine Gebrauch, daſs das Grab einer Familie nach deren Ausſterben »ausgeräumt« und dem Spitale zur weiteren Benutzung überlaſſen werde, fand auch hier rückſichtslos ſeine Anwendung. Das Geſchlecht der Frey erloſch aber bereits mit Dürers Gattin Agnes und mit deren Schweſter Katharina, die gleichfalls kinderlos war. So begrub denn das Spital bis in's XVII. Jahrhundert der Reihe nach ſechs Pfründner in der Gruft. Dann kaufte Joachim von Sandrart die Grabſtätte, verſah dieſelbe im Jahre 1681 mit ſeinen ſchwülſtigen Inſchriften zum Ruhme Dürers und vermachte ſie der von ihm in Nürnberg gegründeten Akademie. Dieſe wieder widmete ſie dem Begräbniſſe ſolcher fremder Künſtler, welche kein eigenes Grab beſaſsen. Aus dieſen Thatſachen erhellt zur Genüge, daſs der Schädel, welchen man im Jahre 1811 unter mehreren in jener Gruft

1) Reliquien 149, Dürers Briefe 138.

2) Vorrede zur lateiniſchen Ausgabe der Proportionslehre 1532: Sed priusquam absolvere omnia et correcta edere, ut cupierat, posset, morte est ereptus placida illa quidem et optabili, sed profecto nostro quidem iudicio præmatura.

3) Dem Gedächtniſſe Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer ſterblich war, birgt dieſer Hügel. Er verſchied am 6. April 1528. Vergl. auch oben S. 106.

auflas und heute noch in Nürnberg als Dürers Schädel aufbewahrt, gar keinen Anfpruch auf diefen Namen machen kann.

Mehr Pietät ward an eine andere Reliquie von Dürer gewendet, nämlich an eine Haarlocke, welche ihm am zweiten Tage nach feinem Tode vom Haupte abgefchnitten und feinem Freunde dem Maler Hans Baldung Grien in Strafsburg zum Andenken gegeben worden war. Auf dem Blatte Papier, in welches das Haar eingefchlagen war, haben feither die Befitzer und Erben bis auf die Gegenwart die Gefchichte des feltenen Andenkens beglaubigt, fo dafs an der Richtigkeit der Ueberlieferung nicht zu zweifeln ift. Eine andere, davon unabhängige Frage ift, ob fich die fo hoch gehaltene Reliquie auch wirklich in natura bis heute erhalten habe und ob fie nicht fchon längft ein Opfer der Zeit geworden und durch anderes Haar erfetzt worden fei; denn fchwerlich dürfte man in den feidenweichen blonden Kinderlocken, welche gegenwärtig in einer Glaskapfel aufbewahrt werden, Haare von der Leiche eines kränklichen, nahezu 57jährigen Mannes erkennen. So kam die Reliquie im Jahre 1873 mit H. S. Hüsgens Dürerfammlung an die Akademie der bildenden Künfte in Wien [1]).

Die Kunde von Dürers Tode weckte weit und breit klagenden Wiederhall und es kennzeichnet vollends feine gefchichtliche Stellung, wie fich die erften Männer feiner Zeit und feines Volkes bei diefem Anlaffe über ihn ausgefprochen haben. Zunächft war Nürnberg von dem Verlufte betroffen. So meldete Helius Eobanus Heffe in einem Briefe an den Erfurter Prediger Johannes Lang, dafs das Hinfcheiden des unvergleichlichen Mannes nahezu die ganze Stadt in Trauer verfetzt habe. Zugleich fchickte er demfelben das Gedicht, das er in aller Eile zur Leichenfeier verfafst und veröffentlicht hatte unter dem Titel: Epicedium in funere Alberti Dureri [2]). Ein anderes Exemplar feines Epicedium hatte Eoban auch an Luther gefchickt, der ihm darauf antwortete mit dem fchönen Segenfpruche: »Was Dürer betrifft, ziemt es wohl dem Frommen, den beften Mann zu betrauern; du aber magft ihn glücklich preifen, dafs ihn Chriftus fo erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diefen ftürmifchen und wohl bald noch ftürmifcher werdenden Zeitläuften, damit er, der

1) Thaufing, Hüsgens Dürerfammlung und das Schickfal von Dürers fterblichen Ueberreften, Zeitfchrift f. bild. K. 1874. S. 321 ff.

2) Durerus nuper excessit e vita, homo incomparabilis ingenii, cuius causa tantum non tota hæc civitas est in luctu. Nos illi scripsimus *τὸ ἐπικήδιον*, quod mittimus, sed valde tumultuarie, sic enim exigebatur. Celebraturi sumus hominis memoriam meliori aliquo elogio brevi, in quod et docti viri alii operas locabunt. Hel. Eob Hessii poetæ et amicorum ipsius epiftolarum familiarium libri XII. Marburg 1543. S. 78.

würdig war, nur das Beſte zu ſehn, nicht gezwungen wäre, das Schlimmſte zu erleben. So ruhe der denn in Frieden bei ſeinen Vätern, Amen«[1]! An Melanchton gelangte die erſte Kunde von Dürers Tode aus Frankfurt. Er wollte die Schreckenspoſt nicht glauben. Als er darauf deren Beſtätigung aus Nürnberg erhielt, faſste er ſeinen Kummer in die wenigen Worte an Camerarius: »Es ſchmerzt mich, Deutſchland eines ſolchen Künſtlers, eines ſolchen Mannes beraubt zu ſehen«[2]).

Wie kühl geht dagegen Erasmus von Rotterdam über das Ereigniſs hinweg. Kurz zuvor hatte er Dürer erſt den Dank abgeſtattet, den er ihm zwei Jahre früher beim Empfange ſeines geſtochenen Bildniſſes und zum Lohne dafür verſprochen hatte. Er hatte ſich damit eben nicht beeilt; Pirkheimer aber unterliefs es nicht, ihn fleifsig daran zu mahnen. Im März 1528 erſchien denn Erasmus Schrift über die richtige Ausſprache des Lateiniſchen und Griechiſchen, welche folgende Stelle über Dürer enthält: »Dürers Namen kenne ich ſeit langer Zeit als erſte Berühmtheit in der Kunſt der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unſerer Tage. Ich aber meine, lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlaſſen haben. Apelles bediente ſich zwar weniger und anſpruchsloſer Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch ſonſt zu bewundern: was drückt er nicht einfarbig, d. i. in ſchwarzen Linien aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten und Zurückweichen; dazu je nach der Lage nicht bloſs die ſich gerade darbietende Seite eines Dinges, er beobachtet auch vollkommen Symmetrie und Harmonie. Ja er weiſs auch das gar nicht Darſtellbare, als Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel, wie ſie ſagen, auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenſchaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menſchen, ja faſt die Sprache ſelbſt. Das alles ſtellt er mit jenen ſchwarzen Linien ſo glücklich dem Auge dar, daſs dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn man es mit Farben übergienge. Iſt es nicht bewundernswürdiger ohne den buhleriſchen Reiz der Farben das zu leiſten, was Apelles mit Hilfe derſelben geleiſtet hat«[3])?

---

1) De Durero sane pium est optimo viro condolere: tuum vero est gratulari, ut quem Christus tam instructum et beato fine tulit ex his temporibus turbulentissimis, et forte adhuc turbulentioribus futuris, ne qui dignus fuit non nisi optima videre, cogeretur pessima videre. Quiescat igitur in pace cum suis patribus, Amen. Ebendaſelbſt S. 268.

2) Epistolæ ad Joach. Camerarium Leipz. 1569. S. 93: De Dureri morte fama citius huc e Francofordia, quam e Norimberga perlata est, sed ego nolebam tantam rem credere. Doleo tali et viro et artefice Germaniam orbatam esse.

3) Erasmus, De recte latini græcique

Ob Dürer die akademiſche Lobeserhebung des berühmten Gelehrten noch zu Geſichte bekommen hat, iſt nicht bekannt. Sein bald darauf erfolgtes Ableben ſtempelte dieſelbe zu einer Grabrede, was ſie keineswegs hatte ſein ſollen. In der That machte die Nachricht vom Tode Dürers wenig Eindruck auf Erasmus. Am 26. April beſtätigt er Pirkheimern den Empfang eines Briefes, der ihm zu groſsem Troſte gereicht hätte — und doch war dies ohne Zweifel der Brief mit der Trauerbotſchaft. Dann ſchreibt er weiter: »Was nützt es Dürers Tod zu beklagen, da wir ja alle ſterblich ſind? Ein Denkmal iſt ihm geſetzt in meinem Büchlein« — als ob Dürer für ſeine Unſterblichkeit des Rotterdamer Nothhelfers bedurft hätte! Dann erzählt Erasmus gleich weiter von einem Gerüchte, das die Gelehrten zu Baſel ungemein erheitert habe [1]). Die eiſige Gleichgiltigkeit, die aus dieſen Worten ſpricht, iſt umſo merkwürdiger, als ſie gewiſs mit der Art, wie Pirkheimer den Tod Dürers gemeldet hatte, im ſchneidendſten Gegenſatze ſtand. Er war durch den Verluſt des Freundes zu tief erſchüttert, um nicht auch Erasmus gegenüber ein Wort der Klage fallen zu laſſen. Sonſt war Erasmus freilich nicht der Mann, vor dem er ſein Herz hätte ausſchütten können. Dafür beſitzen wir ein anderes Beiſpiel, das uns zeigt, welchen Ausdruck Pirkheimer damals ſeinem Schmerze zu leihen verſtand. Es iſt der Eingang eines Briefes an einen Freund des Namens Ulrich — vermuthlich iſt darunter der Staatsmann Ulrich Varenbüler gemeint, welchem ja auch Dürer mit ſeinem Bildniſſe ein Zeugniſs ſeiner Liebe und Verehrung hinterlaſſen hatte — derſelbe lautet:

»Obwohl ein hohes Alter, mein lieber Ulrich, zu den vornehmſten Wünſchen der Menſchen gerechnet zu werden pflegt, ſo läſst ſich doch kaum etwas Verderblicheres erſinnen, als ein allzu langes Leben; das empfinde ich nun von Tag zu Tag immer mehr. Denn abgeſehen von dem übrigen Ungemach des Alters und von all den verſchiedenen Arten der Krankheiten — was kann es für den Menſchen Beſchwerlicheres geben, als daſs er faſt unaufhörlich nicht nur Kinder und Verwandte, die der Tod ihm raubt, ſondern auch ſeine Freunde und zwar die Geliebteſten unter ihnen betrauern muſs? Und doch obwohl ich ſchon oft den Schmerz empfunden habe, der aus dem Ab-

---

sermonis pronuntiatione. Ulrich Hegner, H. Holbein S. 137. H. Grimm a. a. O. 142—143. Zu derſelben Zeit, am 29. März 1528 ſchrieb Erasmus an H. Botteus: Dürer porträtierte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.

1) Quid attinet Dureri mortem deplorare, quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo. Allatus est huc rumor, qui mire doctos exhilaruit etc. Pirkheimeri Opera 281.

leben von Verwandten zu entſpringen pflegt, ſo weiſs ich nicht, ob mir je ein Sterbefall ſolch' einen Gram verurſacht hat, wie er mich jetzt über das plötzliche Hinſcheiden unſeres beſten und theuerſten Albrecht Dürer erfüllt; und das nicht mit Unrecht, denn unter allen Menſchen, die mir nicht etwa durch Bande des Blutes nahe ſtanden, habe ich niemanden ſo ſehr geliebt und ſo hoch gehalten als ihn ob ſeiner zahlloſen Tugenden und ſeiner ſeltenen Rechtſchaffenheit. Eben darum, mein lieber Ulrich, weil ich weiſs, daſs dieſer Schlag uns, Dich und mich gemeinſam getroffen hat, habe ich mich nicht geſcheut, vor allen Dir gegenüber meinem Schmerze die Zügel ſchieſsen zu laſſen, auf daſs wir zuſammen ſolch' einem Freunde den ſchuldigen Thränenzoll weihen. Er iſt dahin, beſter Ulrich, er iſt dahin unſer Albrecht! o unerbittliche Ordnung des Schickſales, o erbärmliches Menſchenloos, o unbarmherzige Härte des Todes! Ein ſolcher Mann, ja ſolch' ein Mann iſt uns entriſſen, indeſs ſo viele unnütze und nichtsnutzige Menſchen eines dauernden Glückes und eines nur allzulangen Lebens genieſsen« [1]).

Mit keinem Worte verräth Pirkheimer hier etwas von der ſchweren Anklage, die er mehr als zwei Jahre ſpäter in dem Briefe an Tſcherte gegen Dürers Gattin geſchleudert hat, als wäre ihr Benehmen vornehmlich die Urſache von Dürers verfrühtem Tode geweſen, als hätte ſie ihn Tag und Nacht zur Arbeit und zum Gelderwerbe gedrängt. Das Unhaltbare dieſer Behauptungen wie deren Geneſis wurde bereits des weiteren erörtert [2]). Wohl mag Dürer bis an ſein Lebensende raſtlos thätig geweſen ſein, ſoweit ihm dies ſeine Körperleiden nur immer geſtatteten. Dazu aber bedurfte es der fremden Aneiferung nicht. »Denn wenn irgend etwas in dieſem Manne war, was einem

---

1) ... Sane etsi iam sæpius dolorem, qui ex morte necessariorum suboriri solet, expertus fuerim, nescio tamen, an cuiusquam obitus talem mihi unquam luctum attulerit, qualem nunc optimi et amicissimi nostri Alberti Dureri abitus repentinus concitat; nec iniuria, quum neminem omni humano genere, qui mihi sanguinis saltem vinculo iunctus non esset, magis dilexerim, ac pluris ob innumeras eius virtutes probitatemque singularem fecerim. Proinde, mi Udalrice, quum sciam, calamitatem hanc communem mihi tecum esse, potissimum apud te dolori meo habenas laxare ausus fui, quo pariter amico tanto iustas persolveremus lacrimas. Obiit Albertus noster, Udalrice optime! proh fatorum ordo inexorabilis, proh misera conditio humana, proh dura inclementia mortis! Vir talis tantusque nobis ereptus est, quum interim tot inutiles ac nullius frugis homines fortuna (prospera) perpetua vitaque fruantur plus quam diuturna. Pirkheimeri Opp. 399; mit der Aufſchrift an den bereits 1524 verſtorbenen Ulrich von Hutten. Dieſelbe unmögliche Adreſſe ſchon von früher Hand führt auch bereits das Concept aus Pirkheimers Nachlaſs auf der Nürnberger Stadtbibliothek; es zeigt Correcturen, wenige unweſentliche Varianten und bricht gleichfalls bei »diuturna« ab.

2) Siehe oben S. 120 ff.

Fehler ähnlich ſah, ſo war es einzig der unendliche Fleiſs und die oft bis zur Ungerechtigkeit an ſich geübte Selbſtkritik« [1]). Der Zuſammenhang, in welchem Camerarius dieſen Ausſpruch thut, deutet allerdings auch darauf hin, daſs Dürer in übermäſsiger Anſtrengung ſich verzehrt habe. Dieſe war aber längſt nur noch theoretiſchen Studien gewidmet und nicht mehr einer, auf Erwerb hinzielenden Kunſtproduction.

Mit der reinen Kunſtthätigkeit hatte Dürer bereits aus freien Stücken abgeſchloſſen, als ihn der Tod ereilte. Die Forſchung nach dem »Grunde der Kunſt« d. h. nach allem für den Künſtler Wiſſenswerthen, die ihm von Jugend auf vorſchwebte, beſchäftigte ihn immer mehr. Hatte er ſich durch ſeine Kunſt äuſsere Unabhängigkeit und Muſse errungen, ſo widmete er ſie nun dieſen, wie er glaubte, grundlegenden Studien und das letzte Jahr ſeines Daſeins mag er ausſchlieſslich damit verbracht haben. Es ſcheint, als habe er fortan nur mehr der Abfaſſung und Drucklegung ſeiner Schriften leben wollen. Damit glaubte er noch ſeine letzte Pflicht gegen das Vaterland und die Nachwelt zu erfüllen. Ein geheimes Wiſſen, das er beim Alterthume vorausſetzte, wollte er der deutſchen Kunſt auf's Neue erſchlieſsen; ſie ſollte darauf ihre künftige Gröſse begründen. Dabei folgte er einem ganz ausgeprägten Zuge ſeines Geiſtes. Die Gelehrtennatur in ihm kam immer deutlicher zu Tage und erfüllte ihn mit dem Ehrgeize, das Streben nach Erkenntniſs in ſich und in Anderen zu befriedigen. Gegen Melanchton äuſserte er einmal: Ein ungelehrter Menſch gleiche einem ungeſchliffenen Spiegel [2]). Und Melanchton hatte eine hohe Meinung von Dürers Urtheil. Daher bewahrte er deſſen Ausſprüche ſo ſorgfältig und führte ſie ſo gerne an zur Bekräftigung ſeiner eigenen. Er nahm wohl auch Dürers Hilfe in Anſpruch bei Erklärung einer ſchwierigen Stelle des Suetonius über eine Statue des Auguſtus [3]). Und den Durſt nach Wiſſen erklärt Dürer ſchon viel früher einmal für die einzige unerſättliche Begierde des Menſchen in ſeiner markigen Redeweiſe: »Alle begehrenden und wirkenden Kräfte des Gemüthes können eines jeglichen

1) Erat autem si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix sæpe parum æqua. Camerarius, Vorrede zur lat. Uebers. der Proportionslehre 1532.

2) Simile dixit Durerus: Homo indoctus est quasi impolitum speculum. Manlius, Loc. com. coll. II. 67.

3) Melanchton an Camerarius vom 7. Sept. 1526: Scis nos antea in eodem Suetonii loco hæsisse, nec potuisse ſtatuere de eo. Nunc videtur satis planus. Itaque non necesse est, Durero negotium facere, eique si quam nobis operam navavit in hac re, magnas agito gratias et dicito, me παλινωδῆσαι et correxisse sententiam imprudenter, nec ante re expensa scriptam. Melancht. Epp. Lond. 1642 IV. 41.

Dinges, wie nützlich und luſtbar das immer erſcheinen mag, von täglicher Uebung, vielem und überflüſsigem Gebrauche befriedigt, erfüllet und zuletzt verdrieſslich werden, allein die Begierde, viel zu wiſſen (die da einem Jeglichen von Natur eingepflanzt iſt) die iſt gegen ſolche Erſättigung gefreit und aller Verdrieſslichkeit ganz und gar nicht unterworfen« [1]).

Denn Dürer hat nicht etwa erſt in ſeinen letzten Jahren mit der Pflege ſeiner theoretiſchen Studien begonnen. Sie ſind faſt ſo alt, wie ſeine Kunſtthätigkeit. Wir ſahen z. B., daſs ſeine erſten Verſuche in der Proportionslehre bis über das Jahr 1500 hinaufreichen [2]). Wann Dürer aber den Entſchluſs faſste, als Schriftſteller aufzutreten, wann er mit den erſten Aufzeichnungen ſeiner Ergebniſſe begann, aus welchen Quellen er ſchöpfte und wie hoch ſeine Verdienſte um die betreffenden Wiſſenszweige anzuſchlagen ſind, über alles das ſind wir noch ſehr mangelhaft unterrichtet. Das reiche Material, welches der Meiſter in dieſer Beziehung in ſeinen drei gedruckten Büchern und in zahlreichen Handſchriften hinterlaſſen hat, bedarf erſt noch einer eingehenderen Sichtung und Würdigung. Der Erſte, welcher dieſe Seite von Dürers Thätigkeit zum Gegenſtande ernſter Studien gemacht hat, war Albert von Zahn [3]). Ein früher Tod hat ihn leider an der weiteren Verfolgung und an dem Abſchluſſe derſelben verhindert. So bleiben wir einſtweilen auf das von ihm zu Tage Geförderte angewieſen. Darüber hinauszugehen und zu befriedigenden Ergebniſſen über die Bedeutung Dürers als Schriftſteller und Gelehrter zu gelangen, kann daher kaum die Aufgabe einer kunſtgeſchichtlichen Darſtellung ſein. Dazu fehlt es noch an den nöthigen Vorarbeiten, deren Grundlage zunächſt eine kritiſche Ausgabe ſämmtlicher wiſſenſchaftlichen Schriften Dürers bilden müſste. Ich habe daher — wie ſchon der Titel dieſes Buches anzeigt — von vornherein darauf verzichtet, die theoretiſchen Arbeiten des Meiſters mit der gleichen Ausführlichkeit zu behandeln, wie ſeine Kunſtwerke. Es konnte nicht meine Abſicht ſein, ein Buch im Buche zu ſchreiben. Glaubte ich doch die längſte Zeit die Studien auf dieſem weiten Gebiete den beſten Händen anvertraut; und gemeinſam mit A. v. Zahn hoffte ich noch an der weiteren Verfolgung derſelben mich zu betheiligen. Ja es überſteigt vielleicht überhaupt die Kräfte und den Wiſſenskreis des Einzelnen, einer ſo vielſeitigen Geiſtesthätigkeit auf allen ihren Spuren zu folgen. Die Kunſt-

1) Jahrb. f. Kunſtw. I, 10.
2) Oben S. 222 ff.
3) Dürers Kunſtlehre und ſein Verhältniſs zur Renaiſſance, Leipzig 1866. Die Dürer-Handſchriften des Britiſchen Muſeums; Jahrb. f. Kunſtw. I. 1—22.

gefchichte fteht hier vor denfelben ungeheueren Schwierigkeiten, wie bei Lionardo da Vinci.

Unter diefen Umftänden fand ich es räthlich, in der gefchichtlichen Darftellung von Dürers theoretifchen Arbeiten im Grofsen und Ganzen abzufehen und nur eine kurze Ueberficht deffen, was wir heute davon wiffen und für wiffenswerth halten, hier am Schluffe zufammenzuftellen. Das Bild, welches wir von dem künftlerifchen Entwickelungsgange Dürers gewonnen haben, ward durch die Ausfonderung feiner fchriftftellerifchen Thätigkeit keineswegs beeinträchtigt; denn die Kunftfchöpfungen des Meifters find weit entfernt, mit feinen theoretifchen Ergebniffen und Vorfchriften überall in Einklang zu ftehen, noch weniger erfcheinen fie durch diefelben bedingt. Wie vielmehr überhaupt alle Kunfttheorie und Kunftlehre erft im Gefolge der Kunftübung auftritt, fo find fie auch bei Dürer nicht fo wohl die Träger, als die Frucht fchöpferifcher Thätigkeit. Die Kunft ift ja immer nur gemacht, nie gepredigt worden; und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir die kühnen Rathfchläge und fpitzfindigen Conftructionen aus Dürers Schriften in feinen ganz gleichzeitigen Kunftwerken oder Entwürfen am wenigften beobachtet fehen. Losgelöft von allen äufseren Bedingungen nimmt eben die Phantafie und das Spiel mit ausgeklügelten Formen oft einen abfonderlichen Lauf.

Andererfeits ift nicht zu leugnen, dafs in dem Mafse, als die Kunftübung aufhört naiv und unbefangen fortzufchreiten, als fie nicht mehr nachgefühlt, fondern von bewufsten, reflectierenden Meiftern felbftändig gepflegt wird, auch das Bedürfnifs einer theoretifchen Belehrung empfunden und dann wohl auch leicht überfchätzt wird. Wie zeitgemäfs diefe Beftrebungen waren, beweift die überfchwängliche Anerkennung und die weite Verbreitung, welche die gedruckten Schriften Dürers gefunden haben. Das erfte Buch, welches Dürer veröffentlichte, ift die Mefskunft oder »Unterweifung der Meffung mit dem Zirkel und Richtfcheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zufammengezogen und zu Nutz allen Kunftliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr 1525«. Es enthält einen Lehrgang der angewandten Geometrie im Anfchluffe an Euklids »Elemente«. Dürer hebt daher gleich eingangs hervor, wer die Geometrie des »allerfcharffinnigften« Euklides verftehe, der bedürfe der hernach gefchriebenen Dinge gar nicht, denn fie feien allein den Jungen und denen, die fonft niemand haben, der fie treulich unterweift, gefchrieben. Deutlicher noch fpricht er feine Abficht in der dem Werke vorangefchickten Widmung an Pirkheimer aus: »Günftiger Herr und Freund! Man hat bisher in unferen deutfchen

Landen viel begabter Jungen die Kunſt der Malerei lernen laſſen, die man ohne alle Grundlage und bloſs nach einem täglichen Brauche gelehrt hat. Sind dieſelben alſo in Unwiſſenheit, wie ein wilder unbeſchnittener Baum aufgewachſen, wiewohl einige aus ihnen durch beſtändige Uebung eine freie Hand erlangt, ſo daſs ſie ihre Werke zwar gewaltig, aber unbedacht und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben«. Er wolle nun allen Kunſtbefliſſenen die nöthige Anleitung geben und nicht allein Malern, ſondern auch Goldſchmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern und allen denen, die des Maſses bedürfen. Demgemäſs iſt ſein Buch mit ausdrücklicher Anwendung auf bildende Kunſt abgefaſst; ſowohl die Projectionslehre zum Behufe der orthographiſchen und perſpectiviſchen Zeichnung, als auch die Anwendung geometriſcher Conſtructionen auf ornamentale Formen, auf Architectur und Schrift und auf die Beſtimmung von proportionalen Gröſsen wird darin gelehrt. Es entſpricht ſomit nach Inhalt und Geſammtanlage der »Divina proporzione« des Luca Pacioli, deſſen Unterricht Dürer vielleicht im Jahre 1506 in Italien genoſſen hat [1]).

Das Buch iſt, wie alle Fachſchriften Dürers reich illuſtriert mit Holzſchnitten. Dürer ſprach ſchon früher einmal in dieſer Beziehung ſeinen Vorſatz aus: »ein jegliches Ding, das Du ſiehſt, iſt Dir glaublicher, denn das, das Du hörſt; ſo aber beides gehört und geſehen wird, faſſen wir das deſto kräftiger und bleibt es uns beſtändiger; deshalb will ich das Werk zuſammenthun, auf daſs man's deſto beſſer merken möge« [2]). Im Jahre 1538 erſchien die »Unterweiſung der Meſſung« zu Nürnberg in zweiter Auflage gedruckt durch Hieronymus Formſchneider mit einigen Verbeſſerungen und vermehrt mit einer Reihe von Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe Dürers. Während die erſte Auflage gegen Ende bloſs zwei Darſtellungen von Zeichnern enthält, den welcher den ſitzenden Mann (B. 146), und den welcher die Laute aufnimmt (B. 147) — ein erſter leichter Federentwurf zu letzterem in der Sammlung Suermondt jetzt in Berlin — ſind der anderen Ausgabe noch hinzugefügt Jakob Kefers Durchzeicheninſtrument mit der Schnur oder der Mann, der die Kanne auf eine Glastafel projiciert (B. 148) und derjenige, welcher mittelſt eines Fadengitters ein liegendes Weib in ſtarker Verkürzung auf ein Blatt zeichnet (B. 149). Die erſte Auflage ward 1604 in Arnheim wörtlich nachgedruckt, ſogar ſammt dem Druckfehlerverzeichniſſe. Eine lateiniſche Ueberſetzung der Meſskunſt erſchien unter dem Titel: Institutionum geometricarum

1) Siehe oben S. 273 ff. und 317.
2) Zahn, Dürer-Handſch. Jahrb. für Kunſtwiſſenſch. I. 5.

libri quatuor zu Paris in zwei Auflagen 1532 und 35, dann in Nürnberg 1538 und zu Arnheim 1605.

Bei der lateinifchen Ueberfetzung der Mefskunft, welche 1532 zuerft in Paris erfchien, mufs es nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen fein, denn als diefelbe in verfchiedenen Reichsftädten und auch zu Nürnberg feil geboten wurde, fand fich die Wittwe Dürers in ihrem Verlagsrechte, das ihr durch kaiferliches Privilegium vom 14. Auguft 1528 verbrieft war, beeinträchtigt. Sie nahm damit ihre Zuflucht zu dem Rathe, der am 1. October 1532 alle Buchführer der Stadt vorladen liefs, um fie ernftlich vor dem Verkaufe diefer Werke zu warnen. Und an demfelben Tage wurde auch der Befchlufs gefafst, an die Städte, von denen Gleiches berichtet war, als Strafsburg Frankfurt, Leipzig und Antwerpen Schreiben zu richten und fie um, diefelbe Mafsregel zum Schutze von Dürers Schriften zu bitten[1]). Der Nürnberger Rath war in folchen Fällen unermüdlich die Rechte feiner Bürger zu fchützen. Erft kurz zuvor am 4. Mai desfelben Jahres erwirkte die Dürerin ein ähnliches Verbot. Der Formfchneider Hans Guldenmund hatte nämlich den Triumphwagen Maximilians nachgefchnitten. Doch ift es bezeichnend für das milde Stadtregiment, dafs man der Dürerin zwar ihr Recht gab, zugleich aber ihr rieth, fie möchte doch die neue Form um 10 Gulden dem Guldenmund abkaufen; man wolle ihr dann die Hälfte diefer Summe erfetzen. Der Nachfchnitt von Guldenmund ift wohl wegen diefes Rechtshandels fo ungemein felten geworden.

Es kann nicht unfere Aufgabe fein, den Stand der Wiffenfchaft, auf welchem fich Dürers Kenntniffe in Mathematik, Geometrie, Perfpective befinden, zu beurtheilen. Um fo merkwürdiger find uns die künftlerifchen Nutzanwendungen, welche er davon macht. Sie ftehen zum Theil noch unter dem Einfluffe der fpätgothifchen Bauweife, welche damals in Nürnberg noch die Kunftgewerbe, insbefondere das Goldfchmiedehandwerk faft ausfchliefslich beherrfchte. Begreiflicherweife ftand die Geheimlehre der alten Bauhütte bei Dürer, dem gelernten Goldfchmiede, in hohem Anfehen und in der Unterweifung heifst es oft, dafs die »künftlichen (fo viel wie: kunftreichen) Steinmetzen hübfche, feltfame, wunderliche Dinge zu machen wiffen«. Mittelft der Regeln des »deutfchen Steinmetzengrundes« conftruiert Dürer dann nicht blofs gothifche, fondern auch antikifierende Formen,

1) Baader, Beiträge I, 11 und 93. In den am folgenden Tage ausgefertigten Briefen heifst es, die Wittwe habe fich beklagt, dafs trotz Dürers Privileg »etliche eigennützige Perfonen einen Theil derfelben Bücher in das Latein bringen, in Frankreich nachdrucken laffen und den Buchführern allenthalben verkauft haben« etc.

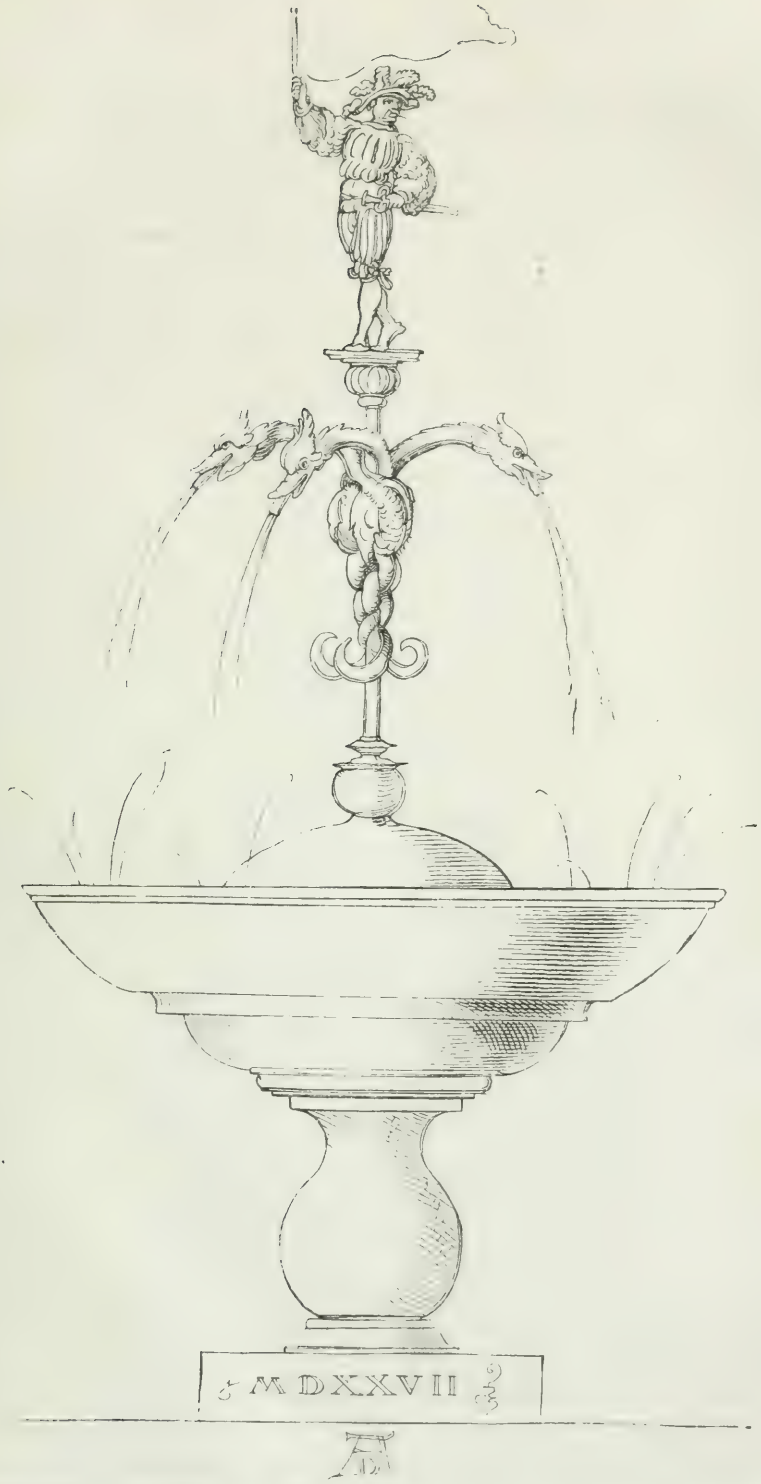
indem er die geometriſche Schneckenlinie zu einem »Horneiffen« d. i. einer Volute an einem Capitäl und zu den Laubboſſen oder Krappen eines Biſchofſtabes, die Parabel zu einem Thurmdache und zu den Blättern eines korinthiſierenden Capitäls verwendet. In Verbindung mit dem aus dem Aufriſſe verſchränkter Vielecke ſich ergebenden Durchkreuzungen von Linien werden gleicherweiſe Pfeiler ſpätgothiſchen Stiles und antikiſierende Säulen hergeſtellt und eine Reihe »überſchieſsender Geſimſe, die man unten an den Pfeilern braucht« theils der einen, theils der anderen Stilform angehörend, ſtehen zur Auswahl neben einander. Daneben wieder viel ſeltſames Maſswerk aus dem Zirkelbogen gebildet und ein künſtliches Netzgewölbe für diejenigen, welche »groſse Liebe haben zu ſeltſamen Reihungen in den Gewölben zu ſchlieſsen von Wohlſtandes wegen«. Schlieſslich conſtruiert Dürer mit Zirkel und Richtſcheit die Buchſtaben des antiken ſowohl, wie des gothiſchen Alphabetes, und zwar von erſterem mit beſonderer Sorgfalt die ſchöne Majuskel, von letzterem bloſs eine allzu nüchterne Minuskel. Dieſer Theil von Dürers Schrift iſt öfter von Kalligraphen beſonders benützt worden, ſo 1529 in dem zu Saragoſſa erſchienenen Werke des Juan de Yciar, 1553 durch Wolfgang Fugger, Schreibmeiſter zu Nürnberg, deſſen Formular 1600 zu Augsburg wieder erſchien[1]).

Man ſieht deutlich, daſs Dürer einen principiellen Gegenſatz zwiſchen Gothik und Renaiſſance gar nicht kennt, und es iſt dies ganz bezeichnend für einen Meiſter, der mitten in der Stromſchnelle des Ueberganges ſteht. Der alte, wie der neue Stil hat Ueberzeugendes für ihn, und er vermeint beide zu verbinden und in einander überzuleiten ohne ihnen Gewalt anzuthun. Die vermittelnde Anſchauung iſt vorbedeutend und maſsgebend geworden für die ganze deutſche Renaiſſance-Kunſt; und das zwar im Vereine mit einer ferneren Eigenthümlichkeit, die auch bereits bei Dürer in der weitgehendſten Weiſe vorgebildet iſt, nämlich der Freiheit und Willkühr, welche jedem Einzelnen verſtattet wird. Dürer hält die Bauformen nicht für etwas hiſtoriſch Gewordenes, aus den Beſtrebungen eines ganzen Volksthumes Hervorgegangenes, ſondern für Erfindungen einzelner begabter Meiſter. Als der vornehmſte und nachahmenswertheſte unter ihnen erſcheint ihm zwar Vitruv. Das ſoll aber die neuen Baumeiſter keineswegs in der freieſten Erfindung des Einzelnen einſchränken, zu welcher Dürer vielmehr ausdrücklich einladet und die Beiſpiele liefert: »es möge ſich übrigens jeder bemühen, etwas Weiteres und Fremdes

1) Vergl. oben S. 316 ff. Heller, III. Abth. S. 988.

zu finden, denn in den Theilen iſt nicht ein Ding allein gut, ſondern viele Dinge ſind gut, wer ſie weiſs zu machen; darum muſs man darnach ſuchen, wie denn der hoch berühmte Vitruvius und Andere geſucht haben und gute Dinge gefunden; aber damit iſt nicht aufgehoben, daſs nicht Anderes, das auch gut ſei, gefunden werden möge und ſonderlich in den Dingen, von denen nicht bewieſen werden kann, daſs ſie auf das Beſte gemacht ſind«. So heiſst es in der weitläufigen Beſchreibung einer überaus krauſen Säule, welche Dürer beiſpielsweiſe liefert (Fol. G IIII), und die er mit den Worten einleitet: »So man aber von dem ganzen Bauwerke oder ſeinen Theilen reden will, achte ich, es ſei keinem berühmten Baumeiſter oder Werkmann verborgen, wie künſtlich und meiſterlich der alte Römer Vitruvius in ſeinen Büchern von der Beſtändigkeit, Nutzbarkeit und Zierde der Gebäude geſchrieben habe, deshalb ihm auch vor Anderen zu folgen und ſich ſeiner Lehre zu brauchen iſt. So ich aber jetzt vornehme, eine Säule oder zwei machen zu lehren für die jungen Geſellen, ſich darin zu üben, ſo bedenke ich der Deutſchen Gemüth, denn gewöhnlich Alle, die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Façon (»Fatzon«) haben, die zuvor nie geſehen wäre«.

Deutlicher konnte Dürer das Hauptgebrechen moderner deutſcher Baukunſt nicht bezeichnen. Von vornherein erklärt er damit die bunte Mannigfaltigkeit, mit welcher die Renaiſſance alsbald in Deutſchland auftritt. Während der Italiener mit einer Art unwillkürlicher Divination dem Geſchmacke der Zeit folgt, während der Franzoſe dem Unerhörten, dem Auffallenden behutſam aus dem Wege geht, ſucht der urwüchſige Deutſche eifrig die Ausnahme von der Regel und ſpeculiert auf perſönliche Eigenart. Dieſes Streben nach Unterſcheidung hindert die ſtätige Entwickelung und führt nicht bloſs zu überreicher Production, ſondern auch zur Stilmiſchung und zum raſchen Stilwechſel. In dem Maſse, als ſich dazu ein gewiſſer Vorrath von archäologiſchen und kunſtgeſchichtlichen Kenntniſſen geſellt, mag dann jeder Baukundige leicht aus einem beliebigen Anknüpfungspunkte an die Vergangenheit die Koſten jenes Unterſcheidungstriebes beſtreiten. In Ermangelung deſſen behalf ſich Dürer noch mit allen möglichen Naturobjecten und maleriſchen Einfällen. Gar wunderlich ſind die drei Projecte zu Trophäen und Denkmälern, die er empfiehlt und je nach ihrer Beſtimmung aus allerhand Waffenſtücken, Geräthſchaften und Figuren übereinander aufbaut; ſo die Denkſäule für eine gewonnene Feldſchlacht, deren Schaft von einem umgeſtürzten Mörſer und einem groſsen Kanonenlauf gebildet wird — ein etwas abweichender Entwurf dazu mit genauer Erklärung von Dürers Hand, doch mit der falſchen Jahreszahl



Entwurf zu einem Brunnen. Federzeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung in Wien.

1513 findet ſich auf einem Blatte in der Heller'ſchen Sammlung auf der königl. Bibliothek zu Bamberg. Dann folgt das Denkmal auf den Sieg über aufſtändiſche Bauern, das ſich aus lauter ländlichen Gefäſsen und Geräthſchaften zuſammenſetzt; es trägt als Bekrönung, über einer Hühnerſteige auf einem Schmalztopfe ſitzend, einen trauernden, vom Schwerte durchbohrten Bauern. Vortrefflich entworfen iſt eine Gruppe gefeſſelten Viehes, welche um den Fuſs dieſes Denkmales angeordnet iſt: Schafe, Schweine und zwei Rinder, namentlich die letzteren ſehr geſchickt verkürzt und ungleich naturwahrer als alle früheren Darſtellungen der Art. Der Entwurf dazu in Federzeichnung befindet ſich im Britiſchen Muſeum. Endlich giebt Dürer demjenigen, welcher einem Trunkenbold auf ſein Grab ein Denkmal aufrichten wollte, folgendes böſe Recept: »Erſtlich ſein Grab (eine Art Sarkophag), daran ein Epitaphium machen, das die Wolluſt mit Geſpött lobet, und auf das Grab eine Biertonne aufrecht ſtellen und oben mit einem Brettſpiel zudecken; darauf zwei Schüſſeln übereinanderſtürzen, darin wird Freſſerei ſein, darnach auf der oberen Schüſſel Boden geſtellt einen weiten niederträchtigen Bierkrug mit zwei Handhaben; das decke mit einem Teller zu und ſtürze darauf ein hohes umgekehrtes Bierglas und ſetze auf des Glaſes Boden ein Körblein mit Brod, Käſe und Butter«.

In der That zu gute Scherze, als daſs man ſie ernſthaft nehmen ſollte! Man täuſchte ſich denn doch, wenn man glaubte, Dürer hätte einen, etwa an ihn gelangenden Auftrag wirklich in ſolcher Weiſe ausgeführt. Das ſind Producte des trockenen Verſtandes und eines eben ſo trockenen Humors, die mit den freien Kunſtſchöpfungen wenig gemein haben. Auch iſt nicht etwa anzunehmen, daſs die Phantaſie und Empfindung Dürer in ſeinen letzten Jahren für derlei Zierwerk verſagt habe. Statt jeder Einwendung gegen dieſe Annahme diene die beifolgende Abbildung einer Zeichnung in der k. k. Ambraſer Sammlung zu Wien, darſtellend eine Brunnenſchale mit Schlangen als Waſſerſpeier aus dem Jahre 1527. Als Brunnenfigur ſteht oben ein kleiner Landsknecht mit der Fahne in der Hand. Man wird einräumen, daſs der Entwurf an Einfachheit wie an Geſchmack nichts zu wünſchen übrig läſst.

In dieſem Jahre trat Dürer zugleich als Fachmann in einem beſonderen Zweige der Baukunſt auf, welcher weniger der Verzierung als vielmehr dem gemeinen Nutzen gewidmet iſt, nämlich als Kriegsbaumeiſter. Im October 1527 veröffentlichte er ſeinen »Unterricht zur Befeſtigung der Städte, Schlöſſer und Flecken«. Das ſchön ausgeſtattete Buch iſt dem Reichsſtatthalter König Ferdinand I. von Ungarn

und Böhmen gewidmet, dem ſich Dürer zu dienen ſchuldig fühlt »wegen der Gnaden und Wohlthaten, die ihm von weiland ſeinem Groſsvater Kaiſer Maximilian zu Theil geworden ſeien. Dieweil ſich nun zuträgt, daſs Euer Majeſtät etliche Städte und Flecken zu befeſtigen befohlen hat, bin ich dadurch veranlaſst, meine geringe Kenntniſs von dieſen Dingen bekannt zu geben« etc. Dabei dachte Dürer insbeſondere, wie »die Länder ſo dem Türken gelegen ſind, ſich vor desſelben Gewalt und Geſchoſs erretten möchten« — zwei Jahre bevor Sultan Suleiman gegen Wien heranzog und Luther ſeine »Heerpredigt wider den Türken« ausgehen lieſs. So fein reagierte die Vaterlandsliebe in Dürer! Das Werk, dem eine Abhandlung über den Bau von Baſteien als Einleitung vorangeht, zerfällt in ſechs Abſchnitte. Die erſten drei enthalten je eine Manier, Baſteien zu bauen; der vierte Abſchnitt handelt über die Befeſtigung eines Schloſſes, der fünfte über die eines Paſſes mittelſt einer »Clauſen«, der ſechſte endlich über die fortificatoriſche Sicherung einer ummauerten Stadt. Als Anhang zu letzterem giebt Dürer noch eine Lafettenconſtruction. Das Werk iſt mit vortrefflichen groſsen Holzſchnitten verziert, davon das Titelbild die Wappen König Ferdinands zeigt. Soweit an den maſſiven Bollwerken Zierglieder zur Geltung kommen, gehören dieſelben der Renaiſſance an. Das Verhältniſs Dürers zu ſeinen italieniſchen Vorläufern auf dieſem Gebiete wäre noch zu prüfen.

Dürers Befeſtigungskunſt fand zwar bei ſeinen Zeitgenoſsen weder Dank noch allgemeinere Anwendung. Bloſs hie und da und allmählig gieng man auf ſeine Vorſchläge ein. So bauten z. B. die Straſsburger nach den Lehren Dürers die Baſtei am Kronenburger Thor und die Baſtei Roſeneck. Die erſtere hat ſich ſo mit geringen Veränderungen bis auf die Gegenwart erhalten, während die andere 1577 von dem Stadtbaumeiſter Daniel Speckle oder Specklin umgebaut wurde [1]). Dieſer berühmte Architekt und Kriegsbaumeiſter namentlich bildete Dürers Ideen weiter, deren Ueberlieferung ſich bei faſt allen deutſchen Ingenieuren mehr oder minder ausgeprägt erhalten hat. So erntete Dürer erſt in unſeren Tagen die Anerkennung als Begründer einer beſonderen deutſchen Feſtungsbaukunſt [2]). Dieſe ſtand zwar noch Jahr-

1) Wendelſtädt, Urſachen, welche für Deutſchland den Verluſt von Straſsburg zur Folge hatten, Jahrbücher f. d. deutſche Armee IV. 194. Die Rundthürme der Nürnberger Stadtmauern ſind nicht, wie die Sage geht, von Dürer, ſondern erſt nach ſeinem Tode von Italienern erbaut.

2) C. Freih. von der Goltz, Albrecht Dürers Einfluſs auf die Entwickelung der deutſchen Befeſtigungskunſt, bei H. Grimm, Ueber Künſtler und Kunſtw. II, 189—203. G. v. Imhof, Alb. Dürer in ſeiner Bedeutung für die moderne Befeſtigungskunſt, Nördlingen 1871. M. Allihn in den »Grenzboten« 1872. Nr. 17. S. 143.

hunderte lang hinter der italieniſchen und franzöſiſchen Befeſtigungskunſt zurück, erhob ſich aber ſchliefslich über dieſelben in dem ſogenannten Neupreufsiſchen Syſteme. Leitet man nun dieſes mit Recht auf Dürers Grundlagen zurück, dann wäre der Meiſter allerdings auf dieſem Gebiete ſeiner Zeit weit vorangeeilt. Eine lateiniſche Ueberſetzung ſeines Buches, von Camerarius, erſchien 1535 zu Paris; ein Nachdruck des Originals 1603 zu Arnheim. Eine neue Ausgabe mit hiſtoriſchen und fachmänniſchen Erläuterungen ward 1823 in Berlin veranſtaltet; eine Prachtausgabe in franzöſiſcher Ueberſetzung 1870 in Paris[1].

Gleichzeitig mit dieſem Buche und als eine künſtleriſche Nebenfrucht derſelben Studien entſtand der grofse Holzschnitt: die Belagerung einer feſten Stadt, der auch die Jahreszahl 1527 trägt (B. 137). Derſelbe beſteht aus zwei nebeneinander zu legenden Querblättern und iſt an Feinheit der Ausführung ein wahres Meiſterſtück der Formſchneidekunſt. Man ſieht links das ungeheure, halbrunde Bollwerk einer Stadt, gegen welches in der weiten, ebenen Landſchaft die Heerhaufen der Belagerer anrücken. Alle drei Waffen ſind vertreten, vornehmlich aber die Landsknechte, die mit ihren langen Spiefsen im Geviert daher marſchieren. Vorne am Rande des Grabens ſind einige Fähnlein bereits im Handgemenge mit den Belagerten, die einen Ausfall gemacht haben, während man rechts im Nachtrabe den Troſs mit Proviant und Viehherden erblickt und im Hintergrunde das Hochgericht mit Galgen und Rad und brennende Ortſchaften. Das reiche Bild, welches Dürer hier entfaltet, ſollte in die Betrachtung ſeiner Befeſtigungskunſt ſtets mit einbezogen werden. Nebſt ſeinem Kunſtwerthe dient es gewiſſermafsen als Beiſpiel einer praktiſchen Anwendung ſeiner Theorie. Es iſt dasſelbe Blatt, welches in alten Verzeichniſſen als Dürers Wien bezeichnet wird; man deutete nämlich die Darſtellung auf die Belagerung Wiens durch die Türken, welche erſt 1529, im zweiten Jahre nach der Vollendung des Holzſchnittes ſtattfand. Auf den blofs ideellen Zuſammenhang des weltgeſchichtlichen Ereigniſſes mit Dürers Befeſtigungslehre wurde bereits oben hingewieſen. Daneben verdient noch eine Federzeichnung in der Ambroſiana zu Mailand Beachtung; ſie zeigt ein rundes Caſtell, das zwiſchen einem Felſenabhang und dem Meeresufer liegt. Es iſt ſomit eine Anſicht jener Art von „Clauſen“, welche Dürer auch in ſeinem Buche beſchreibt und welche ihm den Ruhm eines Erfinders der Fortbefeſtigung eingetragen hat.

1) A. D. Instruction sur la fortification traduit par A. Ratheau. Heller S. 994—96.

Dürer gilt auch als der Verfaſſer eines der erſten deutſchen Lehrbücher der Fecht- und Ringkunſt, das ſich nur in Handſchriften erhalten hat unter dem Titel: *Ὁπλοδιδασκαλία* siue armorum tractandorum meditatio Alberti Dureri Anno 1512. Ein Exemplar davon befindet ſich zu Breslau im Beſitze der Magdalenäiſchen Kirchenbibliothek, ein zweites, noch inhaltreicheres in der k. k. Fideicommiſs-Bibliothek in Wien [1]). Nun berichtet freilich Camerarius, daſs Dürer auch über Gymnaſtik geſchrieben habe [2]), und in den Londoner Dürerhandſchriften finden ſich in der That zweimal zwei Fechterpaare mit Ueberſchriften von Dürers Hand und unter dem Titel: »Item die vier nachfolgenden Stücke ſind die vier Läger (Auslagen) im Meſſer, wie ſich ein künſtlicher Meiſter darin ſchicken ſoll, und die vier Haue oder Brüche darwider«. Darüber ſteht merkwürdigerweiſe auch gerade die Jahreszahl 1512 mit dem Monogramm [3]). Gleichwohl bleibt es fraglich, ob ſich von Dürers Fechtbuch mehr als dieſes Londoner Bruchſtück erhalten habe. Die daſelbſt abgebildeten Fechterlagen kommen weder in der Breslauer noch in der Wiener Handſchrift vor. An der letzteren iſt nichts von Dürers Hand, und das Gleiche gilt wohl von dem im Weſentlichen mit derſelben übereinſtimmenden Codex zu Breslau. Ob aber in dieſen fremden Manuſcripten und Zeichnungen Copien oder Bearbeitungen eines auf Dürer zurückgehenden Originales zu ſehen ſeien, bedarf erſt noch der Unterſuchung.

Dasjenige Werk aber, an welches Dürer die gröſste Mühe gewandt und über dem er ein ganzes Menſchenalter hindurch gegrübelt hat, iſt ſeine Proportionslehre. Der Titel des Buches lautet: Hierin ſind begriffen vier Bücher von menſchlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beſchrieben zu Nutz allen denen, ſo zu dieſer Kunſt Lieb' tragen; MDXXVIII. Dürer erlebte die Ausgabe des Werkes nicht mehr, er ſtarb über den Vorbereitungen zu deſſen Drucklegung. Blofs das erſte der vier Bücher hatte er druckfertig hinterlaſſen [4]). Die übrigen drei Bücher wurden von ſeinen Freunden redigiert und das Ganze erſchien am letzten October 1528

1) K. Waſſmannsdorf, die Ringkunſt des deutſchen Mittelalters mit 119 Ringerpaaren von Albrecht Dürer aus den deutſchen Fechthandſchriften zum erſten Male herausgegeben. Leipzig 1870. S. IV. und von demſelben: Das erſte deutſche Turnbuch mit Zuſätzen aus deutſchen Fechthandſchriften und 17 Zeichnungen von A. Dürer, Heidelberg 1871. Vergl. Büſching: A. Dürers Fecht- und Ringer-Buch (Breslauer Handſchrift), Kunſtblatt 1824. S. 139.

2) Siehe oben S. 359.

3) Jahrb. f. Kunſtw. I, 20.

4) Wenn er in einer älteren Aufzeichnung auch das zweite Buch als druckfertig bezeichnet, Zahn, Jahrb. f. K. I, 7, ſo widerſpricht das jener Ausſage der Herausgeber noch nicht, da er vermuthlich ſeine Arbeit wiederholt für abgeſchloſſen hielt, um ſie dennoch wieder auf's Neue vorzunehmen.

im Verlage ſeiner Wittwe und im Druck von Jeronymus Andreæ. Dürer befolgt zwei verſchiedene Syſteme in der Ausmeſſung des menſchlichen Körpers; im erſten Buche giebt er die Maſse nach Bruchtheilen der Geſammtlänge, im zweiten bedient er ſich eines Maſsſtabes von 600 Theilen, wie ihn auch Leon Battiſta Alberti anwendet, ein Zeichen, daſs Dürer doch von den, damals noch ungedruckten Schriften des Florentiners irgend eine Kunde hatte. Die durch Erfahrung gefundenen Maſse verändert Dürer dann nach abſtrahierten Hauptverhältniſſen durch proportionale Vermehrung und Verminderung, bis er zu überſchlanken und überſtarken Geſtalten gelangt, für welche die Natur nirgends Vorbilder bietet. Dabei iſt er weit entfernt allgemein gültige Normen oder gar einen beſtimmten Kanon für die Maſsverhältniſſe des menſchlichen Körpers aufſtellen zu wollen [1]).

Im dritten Buche werden dann die mannigfaltigen Proportionen der in den beiden erſten Büchern gegebenen Geſtalten nach beſtimmten Regeln verändert, indem die gegebenen Theilmaſse auf möglichſt verſchiedene Art, doch mit einer gewiſſen Stätigkeit ab- und zunehmen. Dieſe Formveränderungen werden bedingt durch eine paarweiſe aufgeſtellte Reihe von Kategorien, als Groſs und Klein, Jung und Alt, Feiſt und Mager etc.; Dürer nennt ſie »Wörter des Unterſchiedes, welche lieblich und häſslich machen«. Zum Zwecke der theils proportionalen, theils einſeitigen Verlängerung und Verkürzung entwirft er mehrere Hilfsfiguren, denen er eigene Namen giebt und die er ſich zum Theile als Werkzeuge der Zeichnung ausgeführt denkt. Die ſeltſamen Verhältniſſe, welche ſich ihm ſo ergaben, veranlaſſen Dürer ſelbſt, vor deren Miſsbrauch zu warnen, doch ſieht er dieſe allerdings unmittelbar nicht brauchbaren Geſtalten immer noch als lehrreich für die Sachverſtändigen an. Das vierte Buch zeigt an, »wo und wie man die vorbeſchriebenen Bilder biegen ſoll«. Es iſt im Weſentlichen eine Anwendung der geometriſchen Projectionslehre auf die Zeichnung des in Linien und Ebenen eingefügten menſchlichen Körpers unter verſchiedenen Anſichten und in verſchiedenen Stellungen. Auch hier werden ſieben »Wörter des Unterſchiedes« aufgeſtellt, als »Gebogen, Gekrümmt, Gewendet« etc. und in geometriſchen Figuren erläutert. Merkwürdig iſt, daſs alle Geſtalten, auch die in bewegten Stellungen, faſt ohne Berückſichtigung des inneren Organismus und bloſs ganz ſchematiſch aufgebaut werden. Nur die Gelenkspunkte der

1) Es iſt daher ganz verkehrt, nach einem ſolchen bei ihm zu ſuchen, wie es z. B. J. J. Troſt: Die Proportionslehre Dürers nach ihren weſentlichen Beſtimmungen, Wien 1859, unternommen hat.

Glieder hat Dürer genau beachtet und überall conſtant feſtgehalten. Schon in der Vorrede verwahrt ſich Dürer, er wolle von innerlichen Dingen nichts ſchreiben und im Eingang des vierten Buches heifst es: »Aber wie man wohl ſoll reden von den Gliedern, wie ſie wunderbarlich in einander gehen, das wiſſen die da mit der Anatomie umgehen, die laſs ich von denſelben reden« und er begnügt ſich darauf mit einigen dürftigen Andeutungen über die Grenzen der Körperbeugung und über das Anſchwellen der Glieder beim Beugen und Strecken.

Unter dieſen Umſtänden mag uns heutzutage der Erfolg, den Dürers Proportionslehre hatte, billig in Erſtaunen ſetzen, doch erſehen wir daraus, wie das Buch nach dem damaligen Stande des Wiſſens gewürdigt wurde. Von der lateiniſchen Ueberſetzung, welche Camerarius beſorgte und Jeronymus für die Wittwe druckte, erſchienen die erſten zwei Bücher 1532, die beiden übrigen 1534; ſie ward 1537 und dann 1557 in Paris neu aufgelegt. Darnach fertigte G. P. Galucci ſeine italieniſche Ueberſetzung, die in Venedig zweimal 1591 und 1594 gedruckt und wieder von Luiz da Coſta in's Spaniſche und angeblich auch in's Portugieſiſche überſetzt wurde; wenigſtens ward die letztere nicht gedruckt. Als Curioſum ſei hier erwähnt, daſs Francisco Pacheco, der Maler der ſpaniſchen Inquiſition und Lehrer des groſsen Velasquez, in ſeinem Buche über die Malerei ſtatt des weiblichen Modelles die Zeichnungen Dürers zum Studium empfiehlt [1]. Eine franzöſiſche Ueberſetzung der Proportionslehre, nach der lateiniſchen Ausgabe hergeſtellt von L. Meigret erſchien 1557 zu Paris und 1614 zu Arnheim, wo 1603 auch die deutſche Originalausgabe nachgedruckt ward und das Buch endlich 1622 und 1662 auch in holländiſcher Ueberſetzung erſchien.

Die Proportionslehre iſt nicht bloſs das umfangreichſte von Dürers gedruckten Büchern, es haben ſich auch noch viele handſchriftliche Vorarbeiten und zahlloſe Zeichnungen zu dem Werke erhalten. Dürer hielt dieſen Gegenſtand für den wichtigſten Theil ſeiner theoretiſchen Studien. »Vor allen Dingen, ſagt er einmal, iſt uns lieblich zu ſehen ein ſchönes menſchliches Bild, darum will ich an dem menſchlichen Maſs anfangen zu machen; darnach, ſo mir Gott Zeit verleiht, von anderen Dingen mehr ſchreiben und machen; ich weiſs wohl, daſs die Neidiſchen ihr Gift nicht bei ſich behalten werden, es ſoll mich aber nichts hindern, denn es haben einſt die groſsen Männer desgleichen leiden müſſen« [2]. Doch enthält die Proportionslehre und die

1) El Arte de la Pintura, Sevilla 1649; S. 272. Waagen, Jahrb. f. Kunſtw. II, 19.

2) Jahrb. f. Kunſtw. I, 7.

gedruckten Bücher Dürers überhaupt nur einen Theil deſſen, was er zu ſchreiben unternommen hatte oder doch beabſichtigte. Ueber ſeine nicht zur Ausführung gelangten Pläne geben uns die noch erhaltenen Sammlungen von nachgelaſſenen Handſchriften genauere Aufſchlüſſe als die leicht zu Uebertreibungen hinneigenden Lobeserhebungen der gelehrten Freunde. Abgeſehen von vereinzelten, zerſtreuten Blättern giebt es ganze Foliobände von Dürers Hand: einen zu Nürnberg auf der Stadtbibliothek[1]; einen auf der königl. Bibliothek zu Dresden[2] und vier in der Bibliothek des Britiſchen Muſeums zu London[3], welch letztere, aus der gleichen Quelle ſtammend wie der Zeichnungenband daſelbſt, ſich als die ergiebigſte Quelle zur Erkenntniſs der ſchriftſtelleriſchen Abſichten Dürers herausgeſtellt haben.

Demnach trug ſich Dürer lange Zeit mit der Idee eines groſsen encyklopädiſchen Werkes, welches alles dem Künſtler Wiſſenswerthe umfaſſen ſollte und von welchem dann die Meſskunſt und die Proportionslehre nur vereinzelte Bruchſtücke waren. Das ganze Werk ſollte den Titel führen: Eine Speiſe der Malerknaben. Der Entwurf einer langen Vorrede dazu, der zum groſsen Theile aus den Jahren 1512 und 1513 ſtammt, zum Theile auch ſchon älter iſt, aber immer wieder verändert und umgearbeitet wurde, enthält eine Reihe der genialſten Ausſprüche Dürers über Kunſt und künſtleriſches Schaffen. Es iſt dieſelbe Gedankenreihe, welche wieder in anderer Ordnung und Faſſung als ein ganz unmotivierter Excurs am Ende des dritten Buches der gedruckten Proportionslehre vorkömmt. Dort haben ihn die Herausgeber ohne Zweifel auf eigene Fauſt eingefügt, um nur den geiſtreichen Inhalt irgendwie auf die Nachwelt zu bringen. Wir verdanken dieſer wohlwollenden Eigenmächtigkeit vermuthlich die letzte Form, welche dieſe theoretiſche Abhandlung im Nachlaſſe Dürers gefunden hatte.

Aelter noch als der erſte Entwurf zur Vorrede iſt ohne Zweifel das Programm des ganzen Werkes, davon die Vorrede nur den erſten Theil bilden ſollte. Dürer beginnt: »Durch Gottes Gnade und Hilfe zu Dienſten allen Kleinen, die da gern lernen, denen ſei hernach aufgethan alles dasjenige, was ich durch meine Uebung erfahren habe als zum Malen dienend« etc. Nachdem er noch zu beherzigen gegeben, daſs »das Erdreich oft zwei- oder dreihundert Jahre eines groſsen kunſtreichen Meiſters entbehre«, folgen in einer regelmäſsigen Drei-

1) Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. S. 20 ff.

2) Zahn, Die Dresdener Dürer-Handſchrift, Jahrb. f. Kunſtw. IV, 202—4; Heller S. 998.

3) Zahn, Jahrb. f. K. I, 1—22.

und Sechstheilung die einzelnen Punkte des Programmes nach Abtheilungen und Unterabtheilungen; wenigftens ift ein Theil des Entwurfes fo ausgearbeitet. Der erfte Punkt bezieht fich auf die Wahl des Knaben, der Maler werden foll u. f. w. Ein eigener Abfchnitt foll auch davon handeln: »wie fich ein folcher überfchwänglicher Künftler feine Kunft theuer foll zahlen laffen, und kein Geld ift zu viel dafür«. Eine ganz frühe flüchtige Skizze des Programmes wieder lautet kurz:

»Vom Mafs der Menfchen,
Vom Mafs der Pferde,
Vom Mafs der Gebäude,
Von Perfpectiva,
Vom Licht und Schatten,
Von Farben, wie man die der Natur gleicht«.

Das find ohne Zweifel die Gegenftände, welche Dürer in feinen Büchern behandeln wollte und zum Theile in der Mefskunft und Perfpective auch wirklich behandelt hat. Ueber die Mafse der Gebäude, das ift über Architektur, finden fich auch fonft noch vereinzelte Notizen in feinen Papieren. Was erübrigte, würde vornehmlich jene zwei Bücher gefüllt haben, welche Dürer noch zu fchreiben beabfichtigte; nämlich das über Malerei und das über Pferdeproportion. Des erfteren gedenkt Dürer ausdrücklich in einem Briefe an Pirkheimer, der ihm bei der Redaction und Drucklegung feiner Bücher behilflich war. Mit Bezug auf eine Faffung der Vorrede zur Proportionslehre fchreibt ihm Dürer: »Darum fo meine Büchlein gar nichts anderes, als von der Proportion lehren, wollte ich gern, dafs das, was von der Malerei gefagt wird, gefpart würde bis in das Büchlein, das ich vom Malen fchreiben werde« [1]). Ein frühes Bruchftück über die Theorie der Färbung hat fich in einem der Londoner Handfchriftenbände erhalten; es war ohne Zweifel für das Büchlein vom Malen beftimmt [2]). Dürer fpricht darin von der Modellierung mittelft Licht und Schatten; er eifert für die Feflhaltung der Localfarbe, namentlich in den Gewändern, und warnt vor dem Auftrage von zu dunklen Schatten und zu hellen Lichtern. Von dem Schattieren, oder wie es in feiner Sprache heifst: »Schättigen« eines weifsen Mantels, das er nachmal an feinem Paulus fo wunderbar bewährte, fagt er: »darum fo du einen weifsen Mantel fchättigeft, mufs er nicht mit einer fo fchwarzen Farbe gefchättigt fein als ein rother, denn es wäre unmöglich, dafs ein weifses Ding einen fo finftern Schatten gäbe, als das rothe« u. f. f. Auch

1) Dürers Briefe 62; Heller S. 999. | 2) Jahrb. f. Kunftw. I, 18—19.

ſoll die Abtonung innerhalb der gleichen Farbenreihe geſchehen und nicht mit Hilfe einer anderen, es ſei denn daſs man einen ſchillernden Seidenſtoff malen wolle; und mit einem Rathſchlage für dieſen Fall ſchlieſst das kurze Bruchſtück. Ob Dürer ſonſt noch etwas für dieſes Büchlein niedergeſchrieben habe und was von den vorhandenen Aufſchreibungen etwa in den Rahmen desſelben gehörte, entzieht ſich bisher der Beurtheilung.

Daſs ſich Dürer auch mit der Erforſchung der Proportionen des Pferdes befaſste, beobachteten wir bereits bei der Entſtehungsgeſchichte des Kupferſtiches: Ritter, Tod und Teufel[1]). Wie weit aber die Abfaſſung ſeiner Ergebniſſe in dieſen Dingen gedieh, wiſſen wir nicht. In ſeinem Nachlaſſe fand ſich davon nichts vor. Camerarius berichtet aber in ſeiner Vorrede zur lateiniſchen Ausgabe der Proportionslehre 1532, es ſei ihm nicht unbekannt, daſs Dürer auch auf dieſem Gebiete nach dem Grunde der Wahrheit geforſcht und einige Meſſungen angeſtellt habe, doch ſei ihm das was er davon vollendet hatte, durch die Treuloſigkeit gewiſſer Leute abhanden gekommen, und darum habe er die Sache ſpäter nicht wieder von vorne anfangen wollen. Dürer ſei zwar über die Diebe gar nicht im Zweifel geweſen, doch habe er in ſeiner Sanftmuth und Friedfertigkeit auf deren Verfolgung verzichtet und den Schaden verſchmerzt. Camerarius erzählt die ärgerliche Geſchichte, weil gewiſſe Leute das Erſcheinen von Dürers Büchlein über die Proportion des Pferdeleibes ankündigten und er ſich verwundert, woher ſie nach deſſen Tode das nehmen wollten, was er bei ſeinen Lebzeiten niemals vollendet habe. Er proteſtiert daher dagegen, daſs dasjenige, was darüber etwa in Zukunft erſcheine, dem groſsen Meiſter aufgebürdet werde. Es ſeien auch, fügt er noch hinzu, bereits vor einigen Jahren, einige wenige Blätter in deutſcher Sprache ausgegangen, welche irrige und ungeſchickte Vorſchriften über den Gegenſtand enthalten; er wolle darüber weiter kein Wort verlieren, aber wenn er ſich nicht täuſche, habe der Verfaſſer dieſe ſeine Publication nicht einmal bereut.

Es iſt keine Frage, gegen wen dieſe Verdächtigungen gerichtet ſind. Es iſt niemand anders als der, kaum erſt aus der Verbannung zurückgekehrte Maler Hans Sebald Beham; und der Formſchneider Jeronymus Andreæ galt als ſein Mitſchuldiger. Gleich nach dem Tode Dürers müſsen derlei ſchlimme Gerüchte über die Beiden im Umlauf geweſen ſein. Es ſcheint, daſs Jeronymus, der ja die Proportionslehre Dürers zu drucken hatte, das in ihn geſetzte Vertrauen zum

1) Oben S. 275 und S. 452 ff.

Nachtheile der Wittwe mifsbrauchte. Als es nun hiefs, dafs er im Vereine mit Beham auch ein Buch über Proportionen herausgeben wolle, verbot der Rath den Beiden am 22. Juli 1528 bei Strafe an Leib und Gut, »das abgemachte Büchlein von der Proportion, das aus Albrecht Dürers Kunft und Büchern abhändig gemacht worden, in Druck ausgehen zu laffen, fo lange bis das rechte Werk, fo Dürer vor feinem Abfterben gefertigt und im Druck ift, ausgeh' und zu Licht gebracht werde«. Man nahm alfo auch hier ohne weiteres einen literarifchen Diebftahl an, während es fich vielleicht blofs um ein Concurrenzunternehmen handelte. Umfonft auch fupplicierte Hans Sebald Beham gegen den Rathserlafs; der Rath liefs es am 26. Auguft bei dem früheren Befcheid bleiben, »dafs er nichts von feinem gemachten Buche drucken laffe, bis Dürers Buch vor im Druck gefertigt werde und ausgehe« [1]). Der Rath gieng hiermit doch von der directen Annahme eines Plagiates ab. Beham fügte fich auch gehorfam dem Rathserlaffe und begnügte fich im Jahre 1528 damit, fein Büchlein von der »Proportion der Roffe« zu veröffentlichen, in welchem er fich gegen die ihm gemachten Vorwürfe deutlich genug verwahrt. Was er von der Proportion des menfchlichen Körpers beibringen wollte, unterdrückte er einftweilen, und das was er nachmals 1546 zu Frankfurt in feinem Kunft- und Lehrbüchlein veröffentlichte, unterfcheidet fich erheblich von Dürers Vorgang. Dasfelbe gilt aber auch von feinen Pferdeproportionen. Wenn wir mit gutem Fuge die Refultate von Dürers Meffungen von deffen »Reiter« abnehmen dürfen, fo ftieht der fchwere deutfche Karrengaul, den Beham conftruiert, nur zu fehr von dem Mufterpferde Dürers ab. Es gewinnt fomit den Anfchein, als wären die gelehrten Freunde und die Erben Dürers in der Wahrung feines geiftigen Eigenthumes allzu eifrig gewefen und in der Verdächtigung feiner Schüler doch zu weit gegangen. Der Rath von Nürnberg aber hatte fowohl mit Beham, wie mit Jeronymus zu fchlimme Erfahrungen gemacht, als dafs er nicht zum Mifstrauen gegen die beiden unruhigen Künftler geneigt gewefen wäre.

Wir müffen nach alledem annehmen, dafs Dürer von den beiden Büchern über das Malen und über die Proportion der Pferde wenig zu Papier gebracht hat, wenn er auch lange darüber nachgedacht haben mochte. Namentlich betreffs des erfteren ift dies fehr zu beklagen: denn eine eingehende Schilderung feines Vorgehens und feiner Technik in der Malerei wäre für uns vielleicht von gröfserer Wichtigkeit gewefen

1) M. M. Mayer, A. Dürer, S. 10. Baader, Barthel Beham, 13 ff. und 138. Beiträge I, 10. A. Rofenberg, Sebald &

als alle ſeine übrigen Schriften. In dieſen hat heutzutage doch vornehmlich nur dasjenige Intereſſe, was mit dem Schaffen des Meiſters in directer Beziehung ſteht. Denn Dürers Perſönlichkeit als Künſtler iſt eine eminent hiſtoriſche und was ihn und ſeine Kunſt unmittelbar angeht, kann nicht veralten. Es fehlt denn auch nicht in Dürers Schriften an einzelnen Ausſprüchen über die Kunſt und ihre Aufgaben, die ſo tiefſinnig und geiſtvoll ſind, daſs ſie nie aufhören werden die Nachwelt zu ergötzen. Doch wäre es ein Irrthum, dahinter ein ganzes kunſtphiloſophiſches Syſtem zu vermuthen, das ſich aus jenen Aeuſserungen, wie aus zerſtreuten Bauſteinen, wieder zuſammenſetzen lieſse. Sie haben nichts gemein mit einer Aeſthetik im wiſſenſchaftlichen Sinne, ſie ſind nicht die Ergebniſſe einer theoretiſchen Erwägung. Hier tritt vielmehr der Maler wieder in ſeine Rechte ein. Es ſind bloſs vereinzelte Geiſtesblitze, doppelt werthvoll, weil ſie der Ausdruck einer reflectierenden Künſtlerſeele ſind. Sie flammen nur auf, um in ihrer Pracht zu erglänzen, nicht aber um einer mühſeligen Forſchung den Pfad zu beleuchten.

Insbeſondere iſt das Vorwort zu jenem groſsen, lange von Dürer geplanten Werke: »eine Speiſe der Malerknaben« reich an ſolchen Ausſprüchen [1]). Er hat dieſe Vorrede wiederholt umgearbeitet und je nach den Stimmungen und Anſchauungen, die ihn eben beſeelten, gab er ſeinen Gedanken Ausdruck über die Kunſt in ihrem Verhältniſs zur Antike und zur Natur, über den ſchwankenden Begriff des Schönen und deſſen Einklang mit dem Guten, Wahren und Zweckmäſsigen, über künſtleriſches Schaffen und Wiſſen, wie über die Sendung, welche er ſich ſelbſt in dieſer Beziehung zumuthete.

Als Ausgangspunkt dient Dürer immer ſeine Verehrung für die Kunſt und Weisheit des claſſiſchen Alterthumes, ſeine Klage um deren Untergang und ſeine Achtung vor den neuen Beſtrebungen der Italiener. In der Widmung ſeiner Meſskunſt an Pirkheimer heiſst es: »In was Ehren und Würden aber dieſe Kunſt bei den Griechen und Römern geweſen iſt, zeigen die alten Bücher genugſam an; wiewohl ſie in der Folge gar verloren und über tauſend Jahre verborgen geweſen und erſt vor zweihundert Jahren wieder durch die Wälſchen an den Tag gebracht worden iſt« — oder wie es in der Proportionslehre einmal heiſst: vor anderthalbhundert Jahren. Man ſieht, daſs Dürer die neue Blüthe der Kunſt an die Epoche der Renaiſſance

1) Aus den Londoner MSS zuſammengeſtellt von Zahn, Jahrb. f. Kunſtw. I. 4—10; und von den Herausgebern der Proportionslehre am Schluſſe des III. Buches; ein Bruchſtück im Nürnberger Codex, facsimile bei Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum, Norinb. 1846, abgedruckt bei Becker, Archiv f. zeichn. K. IV. 1858, S. 24—25.

knüpft. In der Vorrede zu ſeinem Proportionswerke ſoll nach ſeinem ausdrücklichen Wunſche hervorgehoben werden, »daſs er die Wälſchen ſehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perſpective«[1]. Im Jahre 1513 aber ſchreibt Dürer: »Die groſse Kunſt des Malens iſt vor vielen hundert Jahren bei den mächtigen Königen in groſser Achtbarkeit geweſen, denn ſie machten die fürtrefflichen Künſtler reich und hielten ſie würdig, denn ſie erachteten ſolche Sinnreichigkeit für ein Schaffen, gleichförmig dem Gottes. Denn ein guter Maler iſt inwendig voller Figuren, und wenn's möglich wäre, daſs er ewiglich lebte, ſo hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato ſchreibt, allzeit etwas neues durch die Werke auszugieſsen. Vor vielen hundert Jahren ſind annoch etliche berühmte Maler geweſen, als mit Namen: Phidias, Praxiteles, Apelles, Poliklet, Parrhaſius, Liſippus, Protogenes und die anderen, deren einige ihre Kunſt beſchrieben und zumal kunſtvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch ſind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen — einſt geſchehen durch Krieg, Austreibung der Völker und Veränderung der Geſetze und Glauben, was da billig zu beklagen iſt von einem jeglichen weiſen Mann. Es geſchieht oft durch die rohen Unterdrücker der Kunſt, daſs die edlen Ingenia ausgelöſcht werden; denn ſo ſie die in wenigen Linien gezogenen Figuren ſehen, vermeinen ſie, es ſei eitel Teufelsbannung. So ehren ſie Gott mit etwas, das ihm widerwärtig iſt; und menſchlich zu reden, hat Gott ein Miſsfallen über alle Vertilger groſser Meiſterſchaft, die mit groſser Mühe, Arbeit und Zeit erfunden wird und allein von Gott verliehen iſt. Ich habe oft Schmerzen, daſs ich der vorgenannten Meiſter Kunſtbücher beraubt ſein muſs; aber die Feinde der Kunſt verachten dieſe Dinge«[2].

Merkwürdiger noch iſt eine ältere, erſte Faſſung dieſer Stelle, in welcher Dürer ſeine Anſichten über das Verlöſchen der alten Kunſt noch deutlicher ausdrückt. Die Aufſchreibung muſs aus einer Zeit ſtammen, in welcher die Einwirkung der italieniſchen Renaiſſance im Sinne Mantegnas in Dürer noch lebhaft nachklang; ſo daſs er gar in einer unmittelbaren Nachahmung der Antike das Heil der modernen Kunſt erblicken konnte. Dieſe erſte Faſſung lautet folgendermaſsen: »Plinius ſchreibt, daſs die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die anderen gar kunſtvoll beſchrieben haben, wie man ein wohlgeſtaltetes Gliedermaſs der Menſchen machen ſoll. Nun iſt es wohl möglich, daſs ſolche edle Bücher im Anfange der Kirche

1) Brief an Pirkheimer im Dresdener Codex; Heller, S. 999.

2 Jahrb. f. Kunſtw. I, 6.

unterdrückt und ausgetilgt worden ſeien, um der Abgötterei willen. Denn ſie haben geſagt, der Jupiter ſoll eine ſolche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus ſoll ſo ſein und der Hercules ſo, desgleichen mit den anderen allen. Sollte dem alſo geweſen ſein und wäre ich zu derſelben Zeit zugegen geweſen, ſo hätte ich geſprochen: O lieben heiligen Herren und Väter! um des Böſen willen wollet die edle, erfundene Kunſt, die da durch groſse Mühe und Arbeit zuſammengebracht iſt, nicht ſo jämmerlich unterdrücken und gar tödten, denn die Kunſt iſt groſs und ſchwer und wir mögen und wollen ſie lieber mit groſsen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weiſe, wie ſie die ſchönſte Geſtalt eines Menſchen ihrem Abgotte Apollo zugemeſſen haben, alſo wollen wir dieſelben Maſse brauchen zu Chriſto dem Herren, der der ſchönſte aller Welt iſt; und wie ſie Venus als das ſchönſte Weib gebildet haben, alſo wollen wir dieſelbe zierliche Geſtalt in keuſcher Weiſe beilegen der allerreinſten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Hercules wollen wir den Samſon machen; desgleichen wollen wir mit den anderen allen thun«.

Doch kehrt Dürer immer wieder zur Natur zurück. Aus ihr allein flieſsen ihm die Quellen der Schönheit, die der Schöpfer hineingelegt hat. Wiederholt erinnert er, »der rechten natürlichen Eigenſchaft fleiſsig anzuhangen« und »der Natur nichts abzubrechen und ihr nichts Unerträgliches aufzulegen«. Er warnt vor allem Ueberſchreiten der in der Natur geſteckten Grenzen: »Doch hüte ſich ein Jeder, daſs er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden könnte; es wäre denn, daſs Einer ein Traumwerk machen wollte, in ſolchem mag man allerlei Creatur untereinandermiſchen« [1]). Liegt nun aber auch alle Schönheit in der Natur beſchloſſen, ſo beſteht doch für die beſchränkte Menſchenkraft die groſse Schwierigkeit, ſie zu erkennen und im Bilde wiederzugeben, »denn es iſt nicht eine kleine Kunſt viel unterſchiedliche Geſtalten der Menſchen zu machen; die Ungeſtalt will ſich von ſelbſt ſtets in unſer Werk flechten. Ein ſchönes Bild zu machen, kannſt du von Einem Menſchen nicht abnehmen, denn es lebt kein Menſch auf dem Erdreich, der alle Schöne an ſich habe — er könnte immer noch viel ſchöner ſein. Es lebt auch kein Menſch auf Erden, der ſchlieſslich ſagen könnte, wie die allerſchönſte Geſtalt der Menſchen ſein könnte. Niemand weiſs das, denn Gott allein« — »wem er es offenbarte, der wüſste es auch; fügte er ſpäter hinzu. Die Wahrheit hält allein innen, welches der Menſchen ſchönſte Geſtalt und Maſs ſein könnte und keine andere« [2]).

1) Proportionsl. III. fol. T 11b 1 und 1b. 2) Proportionsl. III. T 11.

Das äſthetiſche Urtheil erſcheint Dürer zwar bis zu einem gewiſſen Grade und ausnahmsweiſe als das Ergebniſs einer beſonderen Begabung, es bleibt aber fortwährend etwas Unſicheres und Subjectives; es bedarf daher des Correctives durch das Urtheil anderer: »Keiner glaube ſich ſelbſt zu viel, denn viele merken mehr als Einer, wie wohl das auch möglich iſt, daſs einmal einer mehr verſteht, als tauſend Andere, ſo geſchieht es doch ſelten«. Zweckmäſsigkeit und Ebenmaſs kommen der Schönheit zu Statten: »der Nutzen iſt ein Theil der Schönheit, darum was am Menſchen unnütz iſt, das iſt nicht ſchön. Hüte dich vor Ueberfluſs! Die Vergleichung Eines gegen das Andere, das iſt ſchön, darum iſt Hinken nicht ſchön; es iſt aber auch im Ungleichen eine groſse Vergleichung«. Doch iſt es ganz bezeichnend für Dürer, wie für die ganze deutſche Kunſt, daſs er die Idee der Schönheit als unfaſsbar der freien Discuſſion anheimſtellt: »Ueber das Schöne zu urtheilen, darüber iſt zu rathſchlagen. Je nach Geſchicklichkeit mag man es in ein jegliches Ding bringen, denn wir ſehen in etlichen Fällen ein Ding für ſchön an, in einem anderen wäre es nicht ſchön. Schön und Schöner iſt uns nicht leicht zu erkennen, denn es iſt wohl möglich, daſs zwei ganz verſchiedene Bilder gemacht werden, in jeder Hinſicht ungleich, ohne daſs wir urtheilen können, welches ſchöner ſei. Die Schönheit — was das iſt, das weiſs ich nicht, wiewohl ſie vielen Dingen anhängt. Wollen wir ſie in unſer Werk bringen, ſo kommt uns das gar ſchwer an; müſſen das weit zuſammentragen und ſonderlich in der menſchlichen Geſtalt durch alle Gliedmaſsen, vorn und hinten. Man durchſucht oft zwei- oder dreihundert Menſchen, daſs man kaum eins oder zwei ſchöner Dinge an ihnen findet, die zu brauchen ſind. Darum thut es noth, ſo du ein gutes Bild machen willſt, daſs Du von Etlichen das Haupt nehmeſt, von Anderen die Bruſt, Arme, Beine, Hände und Füſse« etc. — alſo der reine Eklekticismus! Doch beſcheidet ſich Dürer ſchlieſslich beim Maſshalten und bei dem allgemeinen Geſchmacksurtheil: »Zwiſchen Zuviel und Zuwenig iſt ein rechtes Mittel, das befleiſse dich zu treffen in allen deinen Werken. Etwas ſchön zu heiſsen, will ich hier ſo ſetzen, wie man das Recht geſetzt hat: was alle Welt für recht ſchätzt, das halten wir für Recht; alſo was alle Welt für ſchön achtet, das wollen wir auch für ſchön halten und uns das befleiſsen zu machen« [1])!

Das wäre alſo eine ächt hiſtoriſche Auffaſſung des Schönheitsbegriffes, bei welcher Dürer um das Jahr 1512 angelangt iſt; und ſo

1) Jahrbücher f. Kunſtw. I, 8—9.

viel er auch in der Folge noch darüber nachgedacht und gefchrieben hat, er ift darüber doch nicht hinausgekommen. Freilich ift damit dem fchaffenden Künftler a priori kein Wink, keine Hilfe geboten, fondern blofs eine nachträgliche Erfahrung. Dürers Gleichnifs ftimmt aber: Die Kunft eines Volkes ift gewachfen, wie fein Recht, und fo wie das Gute, ift auch das Schöne nicht das Verftandesproduct eines Einzelnen, fondern das Ergebnifs einer langen Reihe und eines reichen Inbegriffes von wirkenden Kräften, feien diefelben nun auf viele Individuen vertheilt oder durch glückliche Fügung in einem einzigen Genius vereinigt. Ein folcher war allerdings Dürer. Doch blieb bei aller feiner Speculation fein künftlerifches Schaffen ein urfprüngliches und naives; ja feine Unbefangenheit und Freiheit nahm in den fpäteren Jahren eher zu als ab. Sobald er auf das Wefen der künftlerifchen Thätigkeit zu fprechen kömmt, dann weifs er nichts mehr von der Theorie, weder von der Nachahmung der Antike, noch von der Compofition aus Bruchftücken der Natur, nichts von Meffung und Speculation. Nicht mit Hilfe folcher Krücken, fondern in kühnem Wettlaufe mit dem breiten Strome der Natur glaubt er zu einer höheren Harmonie feines Werkes zu gelangen, indem er fpricht:

»Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit diefer Dinge; darum fieh' fie fleifsig an, richte dich darnach und geh' nicht von der Natur ab in deinem Gutdünken, dafs du wolleft meinen, das Beffere von dir felbft zu finden, denn du würdeft verführt. Denn wahrhaftig fteckt die Kunft in der Natur; wer fie heraus kann reifsen, der hat fie. Ueberkommft du fie, fo wird fie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäfs ift in feiner Geftalt, deito beffer erfcheint dein Werk. Und dies ift wahr; darum nimm dir nimmermehr vor, dafs du etwas beffer mögeft oder wolleft machen, als Gott es feiner erfchaffenen Creatur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ift kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ift befchloffen, dafs kein Menfch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein fchönes Bild machen könne, es fei denn, dafs er davon durch vieles Nachbilden fein Gemüth voll gefafst habe; das ift dann (aber) nicht mehr Eigenes genannt, fondern überkommene und gelernte Kunft geworden, die fich befamet, erwächft und ihres Gefchlechtes Früchte bringt. Daraus wird der verfammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in feinem Herzen fchafft in der Geftalt eines Dinges«. Das ift wohl einer der fchönften Ausfprüche, den je ein Künftler über feine Thätigkeit gemacht hat, und zwifchen den Zeilen lefen wir

etwas von der Erhebung, mit welcher der Meiſter ſich in Gemeinſchaft mit der Schöpferkraft Gottes weiſs. Ein »heimlicher Schatz des Herzens« iſt ihm der innerliche Geſtaltenreichthum und deſſen Ergüſſe im Kunſtwerke bekunden ſich als »neue Creaturen«, als die im Geiſte empfangenen und geborenen, nicht äuſserlichem Anlaſſe entſtammenden oder von fremdem Vorbilde abhängigen Aeuſserungen einer ganzen Künſtlernatur. Und daraus folge, fügt Dürer hinzu, daſs ein wohlgeübter Künſtler nicht zu einem jeglichen Bilde Studien nach der Natur zu machen brauche, »denn er geuſst genugſam heraus, was er lange Zeit von auſsen hinein geſammelt hat; ein ſolcher hat gut machen in ſeinem Werke, aber gar wenige kommen zu dieſem Verſtändniſſe« [1]).

Die Worte ſtimmen gut zu der Art, wie Dürer ſeine ſpäteren Werke geſchaffen hat. So hoch er aber auch ſeinen Künſtlerberuf hält, daſs er darin gar einen Abglanz von Gottes Wirken erblickt, ſo liegt darin doch keine perſönliche Ueberhebung. Seine eigene Kunſtproduction ſowohl, wie ſein theoretiſches Wirken glaubt er gleicherweiſe noch gar weit entfernt von einer befriedigenden Vollendung. Er ahnt viel ſchönere Bildwerke, als er ſie hervorzubringen vermag: er träumt davon: »Ach wie oft ſeh' ich groſse Kunſt und gute Dinge im Schlaf, desgleichen mir wachend nicht fürkommt, aber ſo ich erwache, ſo verliert mir's das Gedächtniſs«. Dürer täuſcht ſich auch nicht darüber, daſs wir zur vollen Erkenntniſs der Wahrheit nie gelangen, und er ſchreibt daher in Bezug auf die Proportionen des Menſchenkörpers; »Aber unmöglich bedünkt es mich, ſo einer ſpricht, er wiſſe das beſte Maſs in menſchlicher Geſtalt anzuzeigen, denn die Lüge iſt in unſerer Erkenntniſs und die Finſterniſs ſteckt ſo hart in uns, daſs auch unſer Nachtappen fehlt«. Das entmuthigt ihn aber keineswegs, denn gleich Leſſing ſieht er in dem Streben nach Wahrheit einen Titel der Menſchenwürde, und mit Entrüſtung weiſt er den Verzicht darauf zurück: »So wir nun zu dem Allerbeſten nicht kommen können, wollen wir nun gar von unſerer Lernung laſſen? Den viehiſchen Gedanken nehmen wir nicht an, denn die Menſchen haben Arges und Gutes vor ſich, darum ziemt es ſich einem vernünftigen Menſchen das Beſſere vorzunehmen« [2]).

Und fühlt er ſich auch nicht im Stande, alle Fragen, die er für die Zukunft der Kunſt für wichtig hält, zu beantworten, ſo will er doch zu ihrer Löſung das Seinige beitragen, denn er hofft: »Von den Dingen und Künſten der Malerei werden annoch Viele ſchreiben;

1) Proportionslehre III. fol. T III b. 2) Proportionsl. III. T II b.
Zahn, Dürers Kunſtlehre 84.

denn ich verſehe mich, es werden noch herfürkommen manche treffliche Männer, die alle gut und beſſer von dieſer Kunſt ſchreiben werden, als ich; denn ich ſelbſt ſchätze meine Kunſt ganz klein, denn ich weiſs, was Mangels ich habe; darum unternehme es ein Jeglicher, ſolchen meinen Mangel zu beſſern nach ſeinem Vermögen. Wollte Gott, wenn's möglich wäre, daſs ich der künftigen groſsen Meiſter Werke und Künſte jetzt ſehen könnte, derer, die noch nicht geboren ſind«! Dürer ſah ſich ſomit keineswegs für die Spitze einer Kunſtbewegung an. Vielmehr hielt er ſich bloſs für einen auserwählten Eckſtein, über dem ſich der ſtolze Bau einer groſsen deutſchen Kunſtblüthe erheben ſollte. So viel der Ehren wir auch auf ſein Haupt laden müſſen, die Krone von allen bleibt die Beſcheidenheit, die ohne Selbſterniedrigung ſich dem allgemeinen Beſten unterordnet und nur im Triumphe der guten Sache den eigenen Ruhm ſucht. So zweifelt denn Dürer noch in der Widmung der Proportionslehre an Pirkheimer nicht daran, daſs wenn ſeine Bemühungen nur Nachfolge fänden, »dieſe Kunſt mit der Zeit wieder, wie vor Alters, ihre Vollkommenheit erlangen könne, denn offenbar iſt, daſs die deutſchen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geſchickt ſind, wiewohl ſie bisher an der Kunſt der Meſſung, auch Perſpective und anderem dergleichen Mangel gehabt haben; darum wohl zu hoffen, wo ſie die auch erlangen und alſo den Brauch und die Kunſt miteinander überkommen, ſie mit der Zeit keiner andern Nation den Preis vor ihnen laſſen werden«. So hinterlieſs Dürer ſeinem Volke mit ſeinen groſsen Werken auch noch ſeine weit gröſseren Hoffnungen; und nicht in der Befriedigung über jene, wohl aber im Ausblick auf die Erfüllung dieſer jauchzt ſeine Seele auf, indem er mit einem deutlichen Anklange an die Worte Jeſu bei Lucas, XII. Cap. 49. Vers, ſeinen Nachfolgern zuruft: »Denn wenn ich etwas anzünde und ihr alle Mehrung mit künſtlicher Beſſerung darzu thuet, ſo mag mit der Zeit ein Feuer daraus geſchürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet«!

Verzeichniss

der zeitgeſchichtlichen Perſonennamen und der erhaltenen Werke Dürers.

Die Kunſtwerke ſind gekennzeichnet als **G.** Gemälde, **H.** Holzſchnitt, **K.** Kupferſtich, **R.** Radierung, **S.** Sculptur, **Z.** Zeichnung, Aquarell, Miniatur etc. Den Kupferſtichen, Radierungen und Holzſchnitten iſt meiſt noch beigefügt (B. Nr): die Nummer von Bartſch, peintre graveur VII. In Klammern ſtehen [unächte und höchſt zweifelhafte Werke.]

A.

Aachen, Münſter, **Z.** 423.
„ Rathhaus, **Z.** 423.
ABC, lateiniſches ſiehe: Alphabet.
Abendmahl, das letzte, **H.** (B. 58) und **Z.** 481—482.
Abnahme Chriſti vom Kreuze, **G.** 134.
Achſelberge, die, **Z.** 335.
Adam und Eva, **G.** 285—288. 490. **K.** 132. 231—234. 239. 252. 286: 287. 331. 431. **ZZ.** 231—233.
Adelmann, Bernhard, 411.
Adolf, der Lautenſchläger, 416.
Affentanz, **Z.** 473.
Agostino Veneziano, ſiehe Musi.
Alberti, Leon Battiſta, 406. 512.
Albrecht, Achilles, Markgraf, 143.
Albrecht V., Herzog von Baiern 151.
Albrecht, Kurfürſt von Mainz, Cardinal, 493. **KK.** 399—401. 473. **ZZ.** 400. 401.
Alchymiſt, **Z.** 85.
Aldus Manutius, 316.
Alexander VI. Borgia, Papſt, 184. 185.
Alfonso von Ferrara, 267, 269.
Allerheiligenbild, das, **G.** 285. 301. 302—313. 316. **Z.** 303.
Alphabet, das, 316—318.
Alt, Georg, 50.
Altar, der Dresdener, **G.** 129—131. 134. 173. 201.
Altar, der Heller'ſche, **G.** 291—303.
Altar, der Jabach'ſche, **G.** 138.
Altar, der Landauer'ſche, ſiehe: Allerheiligenbild.
Altar, der Paumgärtner'ſche, **G.** 134. 137.
Altar, der Tucher'ſche, **Z.** 138.
Altar, der S. Veiter, **G.** 131. 132. 134. **ZZ.** 131.
Altdorffer, Albrecht, 11. 39. 99. 133.
Altmülſteiner, Caspar, 116.
Amerbach, Hans, 346.
Amor, ſchwebend, **Z.** 86.
Amymone, Raub der, ſiehe Meerwunder.
Anbetung der h. drei Könige, **G.** 227. 228. 285. 488. **H.** (B. 3) 341. **Z.** 488.
Anbetung Chriſti mit S. Katharina und S. Barbara, **Z.** 137. 138.
Andreæ, Jeronymus, 373. 393. 395—397. 409. 471. 503. 512. 513. 516—517.
Anhalt, Georg von, 486.
S. Anna ſelbdritt, **G.** 384—385. **Z.** 342.
Anonymus, der Nürnberger, 155.
Antonello da Meſſina 77. 78. 83. 223.
S. Antonius, **K.** (B. 58) 213. 386. 432.
S. Antonius und Paulus am Waldesrand, **H.** (B. 107) 226.
[Antwerpen, Kathedrale von, **Z.** 417.]
Antwerpen, Landungsplatz in, **Z.** 412.
„ Thurm von S. Michael, **Z.** 417.
Apokalypſe, die, **HH.** 86. 105. 139. 140. 184—198. 216. 226. 245—248. 344. 411. 431.

Apollo, Z. 85.
Apollo mit der Sonne in der Hand, Z. 210.
Apollo unter dem Lorbeerbaum, Z. 212.
Apollo und Diana, K. (B. 68) 234.
Apoftel, KK. und ZZ. 449. 480. 481.
Apoftel, die vier, fiehe Temperamente.
Arion auf dem Delphine, Z. 220.
Armillarfphære mit den Windeshäuptern, H. 448.
Arnold, Hans, 113.
Arnold, Jakob, 113.
Auferftehung Chrifti, ZZ. 327—329.
Ausführung zur Kreuzigung, ZZ. 131. 315. 438.
Avaritia, G. 276. 277.
Ayrer, Jakob, 27.

B.

Bacchanale, das mit der Kufe, Z. 87. 171.
Baldung Grün, Hans, 133. 134. 135. 221. 432. 496.
Baner, Jakob, 115.
Banniſis, Jacob de, 418. 466.
Barbari, Jacopo de', 78. 83. 84. 133. 216—241. 268. 274.
Barbari, Nicolo de', 83.
S. Bartholomäus, K. (B. 47) 473. 480.
Bartolommeo, Fra, 228.
Bauern im Gefpräche, K. (B. 86) 235.
Bauernpaar, das gehende, K. (B. 83) 235.
Bauernpaar, das tanzende, K. (B. 90.) 455.
Bäume, drei, auf der Baftei, Z. 92.
Baumgruppen, Z. 92.
Befeftigungskunft, HH. 508—510.
Behaim, Hans, 218.
Behaim, Michel, fiehe Wappen.
Beham, Barthel, 139. 175. 468—470. 472.
Beham, Hans Sebald, 468. 469. 470. 472. 516—517.
Beheim, Heinrich, 21.
Belagerung einer Stadt, H. (B. 137) 510.
Bellini, Gentile, 82—84. 261. 266.
Bellini, Giovanni, 78. 79. 82—84. 148. 228. 261. 266. 267.
Bellini, Jacopo, 82.
Bellini, Nicolafia, 82.
Bergfefte, wälfche, Z. 92.
Beweinung des Leichnams Chrifti, GG. 134—136. Glasgemälde 325.
Bildnifs der Frau mit den fchweren Augenlidern, Z. 244.
Bildnifs einer Frau, Z. 354.
Bildnifs eines Geiftlichen, G. 384.
Bildnifs eines alten Mannes mit rother Kappe, Z. 429.
Bildnifs eines 24jährigen Mannes, Z. 417.
Bildnifs eines jungen Mannes mit breitem Hut, Z. 430.
Bildnifs eines Mannes mit aufgefchlagener Hutkrempe. Z. 430.
Bildnifs eines Unbekannten, Z. 428.
Blanca Maria von Mailand 388.
Blauracke, Z. 325. Flügel derfelben, Z. 325.
Blomart, Abraham, 142.
Blumen, ZZ. 326.
Bombelli, Tomaso, 324. 417. 418. 420. 428. 463.
Boner, 26.
Bonnacker, 142.
Botticelli, Sandro, 237. 406.
Brandan, Factor, 416. 417. 329.
Braun, der Arzt, 493.
Bregni 81.
Breughel, Jan, 248.
[S. Brigittæ relevationes, HH. 206.]
Brunnen mit dem Landsknecht, Z. 507. 508.
Brunnen und Tafelaufſatz, Z. 104.
Bücherzeichen, geflügelter Keffel, darüber ein Löwe, Z. 377.
Büchler, 124.
Burgkmair, Hans, 336. 370. 375. 383. 387. 391.
Burgund, Philipp Graf von, 218.
Bufsleyden, Gilles de, 420.
Butzbach, Johannes, 22.

C.

Cajetan, Cardinal, 402.
Camerarius, Joachim, 265. 358—360. 462. 474. 495. 497. 500. 510. 511. 513. 516.
Cammermeifter, Sebaftian, 50.
Cardinal, der grofse und der kleine, KK. fiehe: Albrecht, Kurfürft von Mainz.
Carpaccio, Vittore, 84. 261. 277. 289.
Caftiglione, Conte Baldaffar, 240.
Celtes, Konrad, 78. 186. 203—214. 371. 376.
Chelidonius, Benedict, 346. 347.
Cherub, ein greinender, Z. 431.

Chrifti Geburt, K. (B. 2) 253. 432.
Chrifti Nachfolge, ein Mann das Kreuz tragend, Z. 401.
Chriftian II., König von Dänemark und Schweden, 228. 439. 440.
Chriftkind, das mit dem Kreuz in den Händen, Z. 263.
Chriftkind, das mit dem Rofenkranz, Z. 263.
S. Chriftoph, KK. (B. 51. 52.) 437.
S. Chriftoph, mit den flatternden Gewändern, H. (B. 107) 340.
S. Chriftoph, mit den Vögeln in der Luft, H. (B. 104) 227.
Chriftus als Gärtner, Z. 131.
Chriftus am Kreuze, G. 269. Siehe auch Kreuz und Degenknopf.
Chriftus am Kreuze, umfchwebt von Engeln, H. (B. 58) 481.
Chriftus am Kreuze und die beiden Schächer, ZZ. 270.
Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes, H. (B. 55) 350.
Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes, mit den vier Engeln, H. (B. 52) 383.
Chriftus auf dem Oelberge, R. (B. 19) 334.
Chriftus auf dem Oelberge, ZZ. 248. 334. 346.
Chriftus das Kreuz tragend, Z. 401.
Chriftus vor Pilatus, Z. 248.
[Chriftuskopf, H. (B. App. 26) 363.]
Chriftuskopf, ZZ. 243. 362.
Cochläus, Johannes, 347.
Coler, Chriftoph, 441.
Coler, Paulus, 442.
Collecni, Balthafar, 275. 453.
Conincxloo, Bartholomäus van, 440.
Contucci, Andrea, 334.
Coſta, Luiz da, 513.
Courier, kleiner, K. (B. 80) 156, 157.
Cranach, Lucas, 175. 288. 382. 465.
Credi, Lorenzo di, 169. 221.
Crivelli, Carlo, 83.
Cunzel, der Böhme 6.
Cuspinian 404. 467.
Cyriacus von Ancona 219.

D.

Dannhaufer, Peter, 24, 186.
David, Gerard, 437.
Degenknopf, der, Niello (B. 23) 338. 339.
Denk, Johann, 468. 470.
Deutfch, Manuel, 181.
Dietrich von Prag 5.
Dietrich, V. 116.
Diptychon, fiehe: Auferftehung Chrifti und Simfon.
Dirne in ihrer Tracht, die, Z. 425.
Dolce, Lodovico, 351.
S. Dominicus, Z. 262.
Donatello, 81.
Doppelpokal, der, Z. 72.
Dörfchen, das, im Thale, Z. 96.
Dörfchen, das, mit dem Kirchthurm, Z. 97.
Dornenkrönung Chrifti, die, Z. 248.
Drahtziehmühle, die, Z. 94.
Dreifaltigkeit, die heil., H. (B. 122) 339. 340. Z. 340.
Dudelfackpfeifer, der kleine, K. (B. 91) 455.
Dürer, Selbftbildnifs, GG. 77. 100. 101. 110. 140. 141. 143. 353. 354. 355—358. ZZ. 44. 101. 492. 493.
Dürer, Albrecht, der Vater 29—36. 46. 77. 78. GG. 33. 34.
Dürer, Andreas, 37—40. 114—117. 144. 403. R. und Z. 334. 39.
Dürer, Anton, der Grofsvater 29. 37. 38.
Dürer, Johannes, 29.
Dürer, Hans, der ältere Bruder, G. 37.
Dürer, Hans, der jüngfte Bruder 37—40. 116. 117. 279. 299.
Dürer, Ladislaus, 29.
Dürer, Niklas, 33. 412. 424.
Dürerin, Agnes, 39. 102. 106—127. 486. 495. 499. 504. 512. 513. 517. ZZ. 108. 110. 244.
Dürerin, Agnes, im Reifekleide, Z. 435. 436.
Dürerin, Agnes, in niederländifcher Kleidung, Z. 425.
Dürerin, Barbara, 30. 32. 34. 36. 37. 68 Z. 37.
Dürerin, Conftantia, 40.
Dürerin, Urfula, 40.

E.

Ebner, Hans, 104. 134. 418. 423.
Ebner, Hieronymus, 456.
Ecce homo, G. 364.

[Ecce homo, GG. 271.]
Eck, Doctor, 457. 458.
Egen, Bartholomäus, 68.
Ehrenpforte, die, H. 315. 335. 370—375. 387—388. 395. 397.
Eiferſucht, die, ſiehe: Hercules, der groſse.
Engelſturz, der, Z. 310.
Entführung, die, eines Weibes auf einem Einhorn, R. (B. 72) 334.
Erasmus von Rotterdam 31. 416. 451. 459. 461. 462. 466. 497—498. K. (B. 107) 474.
Ernſt, der Herzog, 469.
E. S., der Meiſter, 15. 55. 56.
Europa, Raub der, Z. 85.
S. Euſtachius, K. (B. 57) 179. 191. 228. 229. 239. 432.
Euticus, Heinrich, 24.
Eva, ZZ. 233. 286.
Eyck, die Brüder van, 130.
Eyck, Hubert van, 9. 99.
Eyck, Jan van, 99. 241. 426. 434. 435.

F.

Fahnenträger, der, K. (B. 87) 179.
Familie, die hl., Z. 315.
Familie, die hl., an der Mauer, R. (B. 43) 332.
Familie, die hl., in der Halle, H. (B. 100) 206.
Familie, die hl., mit dem hüpfenden Chriſtkind, H. und Z. (B. 96) 341.
Familie, die hl., mit den drei Haſen, H. (B. 102) 202.
Familie, die hl., mit den fünf Engeln, H. (B. 99) 227.
Familie, die hl., mit den muſicierenden Engeln, H. (B. 97) 341.
Familie, die hl., mit den zwei nackten Kindern, H. (B. 98) 477.
Familie, die hl., mit der Heuſchrecke, K. (B. 44) 157. 158. 166.
Fechterpaare, Z. 511.
Feliciano, Felice, 316.
Felſenpartie, eine, Z. 90. 96.
Felſenſchloſs, das, mit Wald und Waſſer Z. 92.
Felswand, die, mit unbelaubtem Strauch, Z. 96.
Ferdinand I., König, 388. 395. 471. 508. 509. Sein Wappen, H. 509.
Fernandez, Roderigo, 417.
Figur, eine weibliche, zur Proportionslehre Z. 222.
Fiſcher, Johann Georg, 142.
Flügel, der einer Elſter, Z. 224
Fogolino, Marcello, 148.
Folz, Hans, 27.
Formſchneider, Jeronymus, ſiehe Andreä.
Fortuna, die groſse, ſiehe Nemesis.
Fortuna, die kleine, K. (B. 78) 176.
Francia, ſiehe Raibolini.
Francesco da Bologna, 316.
Francesco da Hollanda, 230.
Francisco, Factor, 429.
S. Franciscus von Aſſiſi in der Landſchaft, H. (B. 110) 227.
Frankh, Hans, 393.
Frans, Maximilian, 433.
Frau, die, auf dem Hunde ſtehende, Z. 324.
Frau, die, mit dem Falken, Z. 43.
Frau, eine ſchlafende, Z. 382.
Frauenbad, das, Z. 201.
Frauenkopf, ein, Memling'ſcher Madonnentypus, Z. 434.
Frauenkopf, der, mit dem Stirnband, Z. 244.
Frauenmantel, der, Z. 431.
Frey, Felix, 473.
Frey, Hans, 101—106. 117.
Frey, Sebald, 32. 102.
Freyin, Anna, 102. 106. 107.
Freyin, Brigitta, 103.
Freyin, Katharina, 103. 495.
Friedrich I., Kaiſer, 16. 209.
Friedrich II., Kaiſer, 16.
Friedrich III., Kaiſer, 24. 401.
Friedrich der Weiſe, Kurfürſt von Sachsen, 117. 131. 228. 271. 288. 292. 321. 375. 400. 474. K. (B. 104) 465.
Friedrich IV., Markgraf v. Brandenburg, 63.
Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Bayreuth, 281.
Fugger, Hieronymus, 412.
Fugger, Jakob, [G. 146. 147.] Z. 146. 147.
Fugger, Wolfgang, 505.
[Fürlegerin, Katharina, G. 144.]

Fürlegerin, die mit den langen Haaren, **G.** 145.
Fufsboden, ein gemufterter, **Z.** 433.

G.

Galucci, P. G. 513.
Gänfemännchen, das, **Z.** 104.
Gärtner, Georg, 142. 486.
Gärtnerin, die, 125.
Gefangennehmung Chrifti, die, **Z.** 248.
Geifelung Chrifti, die, **Z.** 248.
Geifler, der, **H.** (B. 119) 340.
Genien, die, mit dem Schilde, **K.** (B. 66.) 173.
Genien, die, mit der Hexe, **K.** (B. 67) 173.
S. Georg den Drachen tödtend, **H.** (B. 111) 226. 238.
S. Georg zu Fufs, **K.** (B. 53) 179.
S. Georg zu Pferd, **K.** (B. 54) 239. 330. 454.
Georg III., Bifchof von Bamberg 411.
Gerechtigkeit, die, **K.** (B. 79) 235.
Gerftner, Hans, 68.
Geuder, Georg, 467.
Gewaltthätige, der, fiehe: Mann, wilder.
Gewäfser mit Kähnen, **Z.** 94.
Ghiberti, Lorenzo, 319.
Giorgione, 83. 84. 257. 270. 277.
Giovanni d'Alemania, 81. 83.
Girardo de Guant, fiehe Horebout.
Giulio Romano, 352. 353.
Glim, Hans, 134.
Glockenton, Nicolaus, 401.
Glück, fiehe Fortuna.
Goes, Hugo van der, 77. 419. 433.
Goffaert, Jan, de Mabuse, 10. 78. 217. 218. 426. 427.
Grablegung Chrifti, **ZZ.** 438.
Graf, Urs, 181.
Grapheus, Cornelius, 421, 432, 459. 463. 467.
Gregor, der Gr., der Papft, mit S. Stephan und S. Laurentius, **H.** (B. 108) 226.
Greis, ein, den Kopf in die Hand geftützt, **ZZ.** 430. 431.
Grimani, Domenico, 217. 259. 426. 438.
Groland, Chriftoph, 423.
Groland, Leonhard, 19. 418.
Groninger, Heinrich, 25.
Grüninger, Johannes, 447. 448.
Guldenmund, Hans, 504.
Guntherus Ligurinus, **HH.** 209—212.

H.

Hahn, ein, **Z.** 324.
Haller, Niklas, 418.
Hallerin, Kungund, 102.
Hameel, Alard du, 424.
Hände, die, Chrifti, **Z.** 264.
Hände, die, der Schriftgelehrten, **ZZ.** 264.
Hände, zwei, **Z.** 262.
Hardenberg 487.
Harrich, Jobst, 142.
Harsdörffer, Hans, 19.
Harsdörfferin, Katharina, 19.
Hartmann, Georg, 119. 124.
Hafe, ein, **Z.** 224.
Heimburg, Gregor von, 23.
Heinfogel, Konrad, 376.
Heinrich III., Kaifer, 16.
Heinrich VIII., König von England, 438.
Heller, Jakob, 132. 288. 290—302. 412. 491. **G.** 299—301.
Hellerin, Katharina, 290. 299.
Hercules, **H.** (B. 131) 202. 203.
Hercules, der grofse, **K.** (B. 73) 154. 166. 170. 171. 173. 232. 432.
Hercules und die ftymphalifchen Vögel, **G.** und **Z.** 147. 208. 234.
Heffe, Helius Eobanus, 119. 462. 496. **H.** und **Z.** 476. 477.
Heffus, Johannes, 290.
Hexe, die, fiehe Genien.
Hexen, die vier, **K.** (B. 75) 156. 162—165. 173. 174. 201.
Hieronimo, Tedesco, 256. 261.
S. Hieronymus im Gehäufe, **K.** (B. 60.) 337. 432. 451. 454. 455.
S. Hieronymus in der Felfenhöhle fchreibend, **H.** (B. 113) 446.
S. Hieronymus in der Wildnifs, **K.** (B. 61) 155. 166. 202.
[S. Hieronymus in der Wüfte, **R.** (B. 62) 339.]
S. Hieronymus in der Zelle, **H.** und **Z.** 340. 455.
S. Hieronymus mit dem Weidenbaume, **R.** (B. 59) 332.
Himmelskarten, **H.** 375. 376. 401.
Hirfchkopf, ein, **Z.** 224. 287.

Hirſchſchröter, ein, **Z.** 224.
Hirſchvogel 99.
Hirſchvogel, Leonhard, 257.
Hofmann, Hans, 142.
Hoftrachten, **ZZ.** 379.
Holbein, Ambroſius, 406.
Holbein, Hans der Sohn, 12. 148. 149. 159. 416.
Holbein, Hans der Vater, 148. 149.
Hollar, Wenzel, 34. 141. 144. 274.
Holper, Hieronymus, 30. 32.
Holperin, Kunigunde, 30.
Holper, Wappen der, **G.** 34.
Holtzſchuher, Hieronymus, 442. 456. **G.** 478. 479.
Holtzſchuher'ſche Tafel, ſiehe Beweinung Chriſti.
Hölzel, Hieronymus, 383.
Hopfer, Daniel, 335.
Hoppel 462.
Horebout, Gerard, 438.
Horebout, Suſanna, 438.
Hund, ein liegender, **Z.** 428.
Hundekopf, ein, von zwei Händen gehalten, **Z.** 433.
Hungerſperg, Felix, **ZZ.** 415. 416.
Huſs, Johannes, 25.
Hutten, Ulrich von, 23. 27. 418. 451. 462. 467.

I. J.

S. Jacobus, Marter des, **G.** 299.
S. Jacobus, der Kopf des Apoſtels, **G.** 354. 479.
Jeſus unter den Schriftgelehrten, **G.** 263. 264.
Jeſusknabe, der, in der Fenſterwölbung, **Z.** 76.
Imhoff, Alexander, 440.
Imhoff, Hans, der Aeltere, 142. 279. 321. 433. 438. 441. **G.** 442, 443.
Imhoff, Hans, der Groſsvater, 441.
Imhoff, Hans, der Jüngere, 279. 477.
Imhoff, Hans Hieronymus, 142.
Imhoff, Hieronymus, 141. 142. 441.
Imhoff, Sebaſtian, 114. 134. 425.
Imhoff, Wilibald, 134. 141. 144. 442. 478.
Imhoffin, Helena, 321.
Immerſeele, Jan van, 418.
Innocenz VIII., Papſt, 165.
Innsbruck, Anſicht von, **Z.** 91.
Johann V., Biſchof von Breslau, 290.
Johannes der Täufer, **G.** 225.
Johannes des Täufers, die Enthauptung, **H.** (B. 125) 340.
[Johannes des Täufers, die Geburt und die Predigt, **SS.** 319.]
S. Johannes Chryſoſtomus, Buſse des, **K.** (B. 63) 175.
S. Judas Thaddæus, **Z.** 481.
Julius II., Papſt, 261. 262.
Juvenel, Paul, 142. 294.
Juſtus van Gent 77.

K.

Kain und Abel, **H.** (B. 1) 341.
[Kaiſerfenſter bei S. Sebald, **Z.** 374.]
Kalkreut, Anſicht von, **Z.** 94.
Kamerer, Konz, 178.
Kampf der Seegötter, **Z.** 171.
Kanone, die, **R.** (B. 99) 334. 335.
Karl IV., Kaiſer, 5. 6. 17. 20. 21.
Karl V., Kaiſer, 18. 388. 403—405. 411. 415. 419—421. 433. 439. 459. **H.** 405.
Karl der Groſse, Kaiſer, 21. **G.** 367—369.
S. Katharinae, die Marter, **G.** 299. **H.** (B. 120) 202.
Katharina, die Mohrin des Factors Brandan, **Z.** 430.
Keldermann, Heinrich, 439.
Keſer, Jakob, 503.
Kettenhund, ein liegender, **Z.** 423.
Kind, das, auf dem Boden, **Z.** 86.
Kirchner, Sebald, 470.
Klauſen, befeſtigte, **Z.** 510.
Klauſen, die Venediger, **Z.** 92.
Kleberger, Johann, **G.** 477.
Knabenkopf, der, mit dem langen Barte, **Z.** 354.
Knoten, die ſechs, **HH.** (B. 140—145) 274.
Koburger, Anton, 27—28. 31. 32. 45. 49. 113. 165. 217.
Koburger, Johann, 383.
Koch, der, und ſein Weib, **K.** (B. 84) 173.
Kolb, Anton, 51. 217. 219. 257. 258.
[S. Koloman, **H.** (B. 106) 464.]
Konrad III., Kaiſer, 16.
Kopf, der, eines ſchläfrigen Alten, **Z.** 133.
Kopf, der, eines ſingenden Knaben, **Z.** 262.

[Kopf, der, des Johannes, G. 271.]
Kopf, der, eines Apoftels, G. 271.
Kopf, der, eines Seraphs, Z. 263.
Kopf, der, mit einem Turban, Z. 243.
Kopf, der, einer Venetianerin, Z. 262.
Köpfchen, das, eines Jefusknaben, Z. 264.
Köpfchen von Engeln, Z. 263.
Kötzler, Georg, 425.
Kraft, Adam, 71. 318. 441.
Kraft, Peter, 32.
Kratzer, Nicolaus, 416. 463—465. 467. 474.
Krell, Oswald, G. 146.
Krefs, Anton, 46. 75.
Krefs, Chriftoph, 39. 374. 375.
Kreuz, das grofse, K. (B. 22) 88. 330.
Kreuzabnahme Chrifti, Z. 248.
Kreuzigung, die, H. (B. 59) 270.
Kreuzigung Chrifti, Z. 131.
Kroninfignien, die, ZZ. 367.
Krönungsornat, der, Z. 367.
Kulmbach, Hans von, 133. 134. 135. 138. 139. 146. 218. 221. 389.
Kunhofer, Andres, 279.

L.

Labenwolf, Pankraz, 104.
Landauer, Matthäus, 103. 301. 303—308. Z. 308.
Landfchaft, die, mit dem Schloffe, Z. 89.
Landsknechte, drei, Z. 70.
Landsknechte, die, und ein Türke, K. (B. 88) 179.
Lang, Johannes, 496.
Lang, Matthäus, 376.
Lautenfack, 99.
Lautenfchläger, der geflügelte, Z. 105.
Leib, Kilian, 462.
Leo X., Papft, 421. 457.
Lefepult, das, mit grofsen Büchern, Z. 431.
Leu, Hans, 134. 473.
Leubing, Heinrich, 23.
Leyden, Lucas von, 142. 221. 337. 338. 439.
Libri amorum, HH. 206. 207.
Liebesantrag, der, K. (B. 93) 157. 158.
Liere, Arnold van, 417.
Lindenbaum, der, auf der Baftei, Z. 92.
Link, Wenzel, 456. 463.
Lionardo da Vinci, 12. 138. 244. 251. 265. 273—275. 316. 317. 453. 502.
Lochner, Stephan, 4. 8. 54. 424.
Lodovico il Moro, 273.
Löffelholz, Johann, 24.
Löffelholz, Thomas, 441.
Löffelftiele, Z. 324.
Lomayer, Konrad, 43.
Lombardi, 81.
Lomazzo, 245.
Loredano, Leonardo, 257. 259.
Lotto, Lorenzo, 265. 267. 268.
Löwe, ein, ZZ. 89. 435.
Löwenkopf, der, Z. 85. 99.
Löwenwappen, das, mit dem Hahne, K. (B. 100) 236.
S. Lucas, der Evangelift, 420.
Lucretia, G. 310. 311. 384. Z. 311.
Ludwig der Baier, Kaifer, 17.
Ludwig XI., König, 27.
Luther, 116. 122. 252. 432. 449. 456—461. 466, 468. 473. 474. 481—484. 496. 509.

M.

Mabufe, fiehe: Goffaert.
Mädchen, Z. 107.
Mädchen, das, mit kölnifchem Kopfputz, Z. 435.
[Mädchen, das, mit der Katze, G. 271.]
Magd, die, und eine alte Frau, Z. 425.
Mair von Landshut 153. 180.
Malipiero, Pasquale, 304.
Mandelkrähe, fiehe: Blauracke.
Mann, der, an einen Baum gefeffelte, Z. 456.
Mann, ein alter, G. 75.
Mann, ein betender, Z. 262.
Mann, der junge, mit blondem Haar, G. 276.
Mann, der junge, mit krausem Haar, Z. 244.
Mann, der junge, mit fchwarzer Mütze und braunem Mieder, G. 276.
Mann u. Weib mit einem Kandelaber, Z. 456.
Mann, wilder, K. 156. 157. 191.
— — als Wappenhalter, Z. 377.
Männerbad, das, H. (B. 128) 201.
Mantegna, Andrea, 67. 81. 82. 84. 86—88. 129. 136. 146. 150. 151. 171. 173. 174. 223. 231. 271. 316. 330. 360. 387. 406.
Mantel, der, des Papftes, Z. 263.

Mappa mundi, ſiehe Himmelskarten.
Marcanton, ſiehe Raimondi.
Margarethe, Erzherzogin, 218. 241. 314. 388. 417—420. 439.
[Maria am Thore, K. (B. 45) 344.]
Maria an der Stadtmauer, K. (B. 40) 336.
Maria, das Kind an ſich drückend, K. (B. 35) 330. 336.
Maria, gekrönt von einem Engel, K. (B. 37) 385.
Maria, von vielen Engeln verehrt, H. (B. 101) 386.
Maria, gekrönt von zwei Engeln, G. 271. K. (B. 39) 385. Z. 385.
Maria in der Landſchaft mit muſicierenden Engeln, Z. 386.
Maria in der Landſchaft mit vielen Thieren, ZZ. 169.
Maria mit dem nackten Kinde, G. 384.
Maria mit dem Wickelkinde, K. (B. 38) 385.
Maria mit der angeſchnittenen Birne, G. 309.
Maria mit der Birne, K. (B. 41) 330.
Maria mit der Kornblume, G. 477.
Maria mit der Meerkatze, K. (B. 42) 95. 155. 166. 168. 169.
Maria mit der Nelke, G. 326. 327.
Maria mit der Schwertlilie, G. 291.
Maria mit der Sternenkrone, K. (B. 31) 330. 337.
Maria mit der Sternenkrone und Szepter, K. (B. 32) 337.
Maria mit kurzem Haar, auf dem Halbmonde, K. (B. 33) 337.
Maria mit langem Haar, auf dem Halbmonde, K. (B. 30.) 173.
Maria mit S. Hieronymus und Antonius, Z. 138.
Maria ſäugend, G. 224. Z. 343.
Maria ſäugend, die gröſsere, K. (B. 36) 343. 385.
Maria ſäugend, die kleine, K. (B. 34) 235.
Maria thronend, Z. 138.
Maria thronend, von 1485, Z. 44.
Maria und Anna, G. 384. Z. 385.
Maria und Anna, K. (B. 29) 235.
[Mariä Heimſuchung, S. 319.]
Mariä Heimſuchung, Z. 250.
Mariä Himmelfahrt, G. 285. 291—302. 311. 385. Z. 254. 296. 298.
Mariä Tod, Z. 254.
Maria von Aegypten, H. (B. 121.) 234.
Maria von Burgund, 388.
Marienbilder, die drei neuen, KK. 432.
Marienkopf, Z. 244.
Marienleben, das, HH. 109. 130. 178. 179. 246. 248—252. 315. 319. 320. 344. 411. 431. 456. 488.
Marktbauern, die, K. (B. 89) 386.
Marnix, Jan de, 420.
Marter der Zehntauſend, G. 285. 288—290. H. (B. 117) 289. Z. 289.
Marziale, Marco, 83.
Maſaccio, 251.
Maſſys, Quentin, 415. 426.
Matham, Jakob, 248.
Maximilian I., Kaiſer, 103. 178—180. 184. 203. 206—209. 211. 214. 241. 255. 261. 271. 291. 338. 339. 369—375. 379. 383. 387—399. 401—403. 409—411. 418. 420. 444. 455. G. 241. 399. HH. 398. 399. Z. 398.
Maximilian, Kurfürſt von Baiern, 142. 143. 293. 298.
Mayr, Martin, 23.
Mecken, Israel van, 42. 53.
[Medaillen 322—323.]
Meerwunder, das, K. (B. 71) 85. 156. 165. 166. 174. 176. 227.
Meigret, L. 513.
Meiſter Jacob, 493.
Meiſter M. Z. 117. 179. Siehe Zatzinger.
Meiſter P. W. 179. 180.
Meiſter von 1480 oder vom Amſterdamer Cabinet, 55. 331.
Meiſter von 1515, 216.
Meiſterlin, Sigmund, 24.
Melancholie, die, K. (B. 74) 337. 392. 432. 450. 451. 455.
Melanchton, Philipp, 116. 127. 320. 399. 421. 462. 467. 473. 474. 483. 486. 487. 497. 500. K. (B. 105) 474. 475.
Memling, 60. 78. 426. 434.
Mercurius, Z. 220.
Merkel, Konrad, 349.
Meſſe, die, des hl. Gregor, H. (B. 123) 340.
Meteneye, Jan de, 420.
Meyt, Konrad, 418.
Michelangelo, 148. 229. 230. 272. 334. 433. 488.

Mielich, fiehe Mülich.
Miltenberg, Johann von, 41.
Mifsgeburt eines Schweines, K. (B. 95) 89, 378.
Mifsgeburt, menfchliche, Z. 378.
Mocenigo, Alvife, 18.
Mocetto, Girolamo, 406.
Möller, Arnold, 318.
Mörfer, ein, Z. 434.
Motfchidler, Linhard, 40.
Muffel, Jakob, 442. G. 478.
Muffel, Nicolaus, 18.
Mülich, Dominik, 58.
Mülich, Hans, 58.
Müller, Johann, 23.
Münzer, Thomas, 468.
Münzftempel, H. (B. App. 41) 404. 405.
Mufchel, eine, Z. 326.
Mufi, Agoftino Veneziano, 148. 229. 352.
Mylius, 462.

N.

Nashorn, das, H. (B. 136) und Z. 378.
Naffau, Heinrich Graf von, 419. 422.
Neer, Artus van der, 95.
Negker, Joft de, 405.
Nemefis, K. (B. 77) und Z. 177. 181. 228. 240. 432.
S. Nicolaus, fitzend, Z. 428.
SS. Nicolaus, Udalrich und Erasmus, H. (B. 118) 227.
Noyts, Johanna, 437.
Nürnberg, von der Weftfeite, Z. 93.
Nürnberg, Johanneskapelle und Friedhof, Z. 93.
Nürnberg, Wappen von, H. (B. 162) 445.
Nufshäher, der, Z. 326.
Nützel, Cafpar, 398. 402. 404. 441. 456.
Nützlin, Clara, 441.
Nützlin, Helena, 19.

O.

Oecolampadius, 467.
[Oelhafen, Sixtus, G. 146.]
S. Onuphrius, G. 225.
S. Onuphrius und Johannes der T., H. (B. 112) 226.
Orley, Bernhard van, 241. 420. 440.
Ornament zu einem Titelblatt, Z. 447.
Orpheus, von den kikonifchen Weibern überfallen, Z. 170.
Ofiander 466. 469.
Overbeck, Matthäus, 142.

P.

Paar, das gehende, fiehe Spaziergang.
Pacheco, Francisco, 513.
Pacioli, Luca, 273—275. 317. 503.
Papageifedern, Z. 326.
Paffion, die grofse, HH. 244—248. 320. 344. 431.
Paffion, die grüne, ZZ. 89. 247. 248. 315. 488.
Paffion, die kleine, HH. 246. 252. 253. 345. 346. 431. 432.
Paffion, die Kupferftich-, KK. 330. 331. 418.
Paffionen, die, KK. und HH. 456.
Patenier, Joachim de, 415. 432. 437. [K. (B. 108)] 437. Z. 437.
Pauer, Heinrich, 139.
S. Paulus, K. und Z. 455.
Paumgartner, Lucas, 137.
Paumgartner, Stephan, 137. 279. 452.
Penz, Georg, 406. 408. 468—472.
Peringsdörffer, Sebald, 59.
Perugino, Pietro, 86. 111.
Peuker, Cafpar, 467.
Peutinger, Konrad, 213. 401
Peypus, Friedrich, 383.
Pfaffrath, Hans, Z. 430.
Pferd, das grofse, K. (B. 97) 237—239.
Pferd, das kleine, K. (B. 96) 237—239.
Pferd, ein geflügeltes, Z. 324.
Pfinzing, Martin, 423.
Pfinzing, Melchior 370. 374. 377. 389. 393—395. 401.
Pfinzing, Bücherzeichen des Melchior, Z. 377.
Pfinzing, Sebald, 114.
Philipp, der Schöne, König, 338.
S. Philippus, Apoftel, K. (B. 46) 482.
S. Philippus, Kopf des, G. 354. 479.
Piccolomini, Aeneas Sylvius, 20. 23.
Picus von Mirandola, 448.
Piero degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro, 273. 316.
Pinturicchio, 111.
Pirckheimer, Johann, 24. 31.

Pirkheimer, Georg, 186.
Pirkheimer, Philipp, 29.
Pirkheimer, Wilibald, 19. 24. 31. 36. 38. 39. 42. 68. 78. 98. 103. 112. 113. 118—126. 137. 141. 150—152. 173. 178. 180—183. 203. 207. 209—212. 219. 239. 256. 258. 260. 261. 263. 266. 277—283. 289. 320. 347. 348. 358. 388—391. 401. 404. 407. 411. 418. 441. 446—448. 451. 457. 459. 462. 463—465. 467. 468. 472. 475. 493—495. 497—499. 502. 515. 524. **K.** (B. 106) 465. 466. **Z.** 244.
Pirkheimer, Wil., Bücherzeichen des, **Z.** 209.
Pirkheimerin, Charitas, 24. 31. 203. 314. 398. 402.
Pirkheimerin, Clara, 31.
Pirkheimerin, Felicitas, 441. 477. 378.
Pius II., fiehe Piccolomini.
Plankfelt, Jobft, 414. 424. **Z.** 414.
Pleydenwurff, Hans, 57. 58.
Pleydenwurff, Wilhelm, 47. 50. 51. 52. 58. 61. 174. 181.
Pleydenwurffin, Helena, 58.
Pleydenwurffin, Magdalena, 58.
Pokale, Buckel-, **Z.** 324.
Pollaiuolo, Antonio, 88.
Pömer, Hans, 463. 464.
Pontormo, Jacopo, 351.
Poppenreuter, Hans, 439.
Portalverzierung, Wappen des Cardinals Lang, **Z.** 401.
Poftreiter, fiehe Courier, kleiner.
Potter, Paul, 111.
Proger, Gilg Kilian, 40—41.
Proportionslehre, **HH.** 511—514.
Prooft, Jan, 433.
Pupilla Auguita, **Z.** 212—214.

R.

Rahmen, der, zum Allerheiligenbilde, **S.** 304. 306. 314. 318.
Raibolini, Francesco, il Francia, 86. 272. 316.
Raimondi, Marcantonio, 153. 172. 173. 252—255. 272. 351. 422.
Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaifers Maximilian, **ZZ.** 159. 335. 379—382.
Raphael, 142. 210. 240. 272. 307. 308. 330. 351—355. 380. 406. 421. 422.
Rafenftück, ein, **Z.** 224.
Ravensburger, Lazarus, **Z.** 427.
Rebhuhn, das, **Z.** 288.
Rechenmeifterin, 125.
Regiomontanus, fiehe Müller.
Rehlinger, 257.
Reich, Sebald, 321.
Reiher, ein, **Z.** 326.
Reinhard, 468.
Reiter, ein geharnifchter, **ZZ.** 137, 179. 275.
Reiter, fechs, im Hohlwege, **Z.** 69.
Reiterin, die kleine, **K.** (B. 82) 155. 166.
Reiterfkizzen, die, zum Triumphzug, **ZZ.** 395.
Reitpferd, ein aufgeputztes, **Z.** 433.
Rembrandt, 111. 182. 332. 406.
Refch, Wolfgang, 393.
Reffen, Bernhard von, **G.** 429.
Reuchlin, 357. 458. 474.
Rheinlandfchaft, eine, **Z.** 427.
Rieterin, Crescentia, 178.
Ritter, der, auf einem Löwen, **Z.** 324.
Ritter, ein betender, mit feiner Frau, **Z.** 324.
Ritter, ein, in Prachtrüftung, **Z.** 85.
Ritter, Tod und Teufel, **K.** (B. 98) 159. 179. 275. 336. 450. 452—454. 516. 517.
Rizzi (Bregni) 81.
S. Rochus, **Z.** 131.
Rogendorf, Wilhelm, 420.
Rogendorf, Wolf, 420.
Rogendorf, Wappen der, **H.** 421.
Rofenkranzfeft, das, **G.** 213. 258. 264. 285. 294. 304.
Rofenplüt, Hans, 26—27.
Rofentaler, Hannibal, 125.
Rofentaler, Hasdrubal, 125.
Rofentalerin, Agnes, 125—127.
[Roswithae Opera, **HH.** 205.]
Roting, Michael 462.
Rubens, 87.
Rucker, Martin, 39.
Rudolf II., Kaifer, 142. 210. 240. 272. 307. 308. 330.
Rummel, Wilhelm, 102.
Ruprecht, Johann Chriftoph, 142.

S.

Sachs, Hans, 27.
Sadeler, Egidius, 262. 264.
Salome mit dem Haupte Johannis, **H.** (B. 126) 340.
Salvator mundi, **G.** 225.
Samario, der Lautenfchläger, 416.
Sarto, Andrea del, 351.
Satyr, der grofse, fiehe Hercules.
Satyr, der kleine, fiehe Satyrfamilie.
Satyrfamilie, die, **K.** (B. 69) 236.
Sbroglio, Riccardo, 271.
Schäufelein, Hans, 66. 132. 133. 299. 370. 432.
Schedel, Hartmann, 24. 32. 44. 47. 50. 150. 151. 173. 174. 179. 203. 205. 206. 209. 211. 212. 219. 220.
Scheurl, Albrecht, 117.
Scheurl, Chriftoph, 18. 46. 75. 130. 271. 273. 456.
Schildhalter, ein nackter, **Z.** 86.
Schildkrot, Matthäus, 303.
Schlaudersbach, Georg, 423.
Schlüffelfelder, Wilhelm, 103.
Schmerzensmann, der kleine fitzende, **R.** (B. 22) 334.
Schmerzensmann, der ftehende, **K.** (B. 20) 174.
Schmerzensmann, der, mit gebundenen Händen, **R.** (B. 21) 341.
Schoner, Johann, 462.
Schongauer, Caspar, 75.
Schongauer, Georg, 75.
Schongauer, Ludwig, 75.
Schongauer, Martin, 10. 12. 15. 46. 56. 57. 61. 75. 77. 86. 87. 146. 153. 155. 167. 202. 223. 247. 251. 331. 363.
Schongauer, Paul, 75.
Schönfperger, Johann, 370. 379.
Schott, Konz, 280.
Schreyer, Sebald, 24. 25. 50. 186. 204. 211.
Schulmeifter, der, **H.** (B. 133) u. **Z.** 349.
Schweiger, Georg, 319. 320.
Schweifstuch Chrifti, von zwei Engeln gehalten, **K.** (B. 25) 331. 336. 432.
Schweifstuch, von einem Engel gehalten, **R.** (B. 26) 334
Schwerdtfifch, 468.
Schwertlilie, die, **Z.** 291.
S. Sebaldus, **H.** (B. App. 21) 445.
[S. Sebaldus auf d. Säulenknauf, **H.** 204. 209.]
S. Sebaftian, **K.** (B. 56) 174. 235. **Z.** 131.
Seeräuber, der, fiehe: Meerwunder.
Seiler, 462.
Sforza, Francesco, 275.
Sickingen, Franz von, 452.
Siegesdenkmal, **H.** und **Z.** 506—507.
Sigismund, Kaifer, 22. 113. **G.** 368.
Signorelli, Luca, 273. 456.
Silberrelief, das Imhoff'fche, **S.** 321.
S. Simon, der Apoftel, **K.** (B. 49) 473. 480.
Simfon, den Löwen bezwingend, **H.** (B. 2) 202. 203.
Simfon, die Philifter erfchlagend, **ZZ.** 327. 328. 329.
Sirene, Hängeleuchter, **Z.** 117. 118.
Skizzen aus Antwerpen, Thurmfpitze, junge Frau, Bruftbild eines Mannes, **ZZ.** 427.
Soderini, Pietro, 273
Sohn, der verlorene, **K.** (B. 28) 155. 166. 168. **Z.** 166.
Spalatin 117. 338. 375. 400. 458.
Spaziergang, der, **K.** (B. 94) 158. 160.
Specklin, Daniel, 338. 509.
Spengler, Lazarus, 39. 122. 123. 347—349 398. 402. 409. 441. 446. 451. 455—458. 462. 466.
Spengler, Lazarus, das Bücherzeichen des, **H.** 377. 382.
Sperling, ein todter, **Z.** 326.
Sprenger, Jacob, 165.
Springinklee, Hans, 383.
Squarcione, Francesco, 81. 82. 151.
Stabius, Johannes, 368—376. 401. 404. 416. 463—465.
Stadtplatz, ein, **ZZ.** 76.
Staiber, Lorenz, Wappen desfelben, **H.** (B. 168) 424.
Staupitz, Johann, 18. 456.
Stecher, Bernhard 414.
Steinbruch, der, **Z.** 97.
Steinbruch, der, mit der Quelle, **Z.** 96. 97.
Stichplatte, fiehe: Achfelberge.
Stickmufter, fiehe: Knoten.
Stofs, Veit, 152.
Straub, Barbara und Bernhard 441.
Stromer, Wolf, 401.

Sturm, Caspar, **Z.** 423.
Suleimann II., Sultan, 509.
Sündenfall, der, **Z.** 321.
Sufanna, Dürers Magd, 411. 429. 471.

T.

[Tapete, die, **HH.** 237.]
Taucher, Sebald, 115.
Temperamente, die vier, **GG.** und **ZZ.** 310. 472. 479—486. 490.
Tetzel, Anton, 19.
Thierbilder, **ZZ.** 447.
Thierftudien, **Z.** 229.
S. Thomas, **K.** 455.
Thomas von Modena, 5.
Titeleinfaffung zu Pirkheimers Büchern, **H.** 447.
Tizian 83. 84. 148. 257. 266—269. 277. 278.
Tod, der, als reitendes Gerippe, **Z.** 159.
Tod, der, und der Landsknecht, **H.** 159. 350.
Todtenfchädel, ein, **Z.** 431.
Topler, Paulus, 423.
Trachtenbilder, **ZZ.** 108. 109. 434.
Traum, der, des Doctors, **K.** (B. 76) 155. 156. 160. 161. 165. 173. 174.
Traumgeficht, das, Dürers, **Z.** 473.
Traut, Hans, 69.
Treitz-Saurwein, Marx, 370. 387. 397.
Trient, Anfichten von, **ZZ.** 91.
Trimberg, Hugo von, 29.
Tritonen, Zweikampf von, **Z.** 87.
Triumphwagen, der, des Kaifers, **HH.** 387—397. 402. 409. Copie, 504. **ZZ.** 388. 390. 409.
Triumphwagen, der kleine, **H.** 391.
Triumphzug, **HH.** 387—395.
Trockenfteg, der, beim Hallerthürlein, **Z.** 96.
Trophäen, **ZZ.** fiehe: Reiterfkizzen.
Tfcherte, Johann, 118. 119—124. 448. 476. 494. 499.
Tucher, Anton, 322.
Tucher, Endres, 30.
Tucher, Hans, 62.
Tucher, Niklas, 62.
Tucherin, Afra, 133.
Tucherin, Elifabeth, 62.
Tucherin, Felicitas, 62.
Tucherin, Urfula, 61. 62.
Türkenfamilie, die, **K.** (B. 85) 154. 234.
Türkenkopf, ein bärtiger, **Z.** 86.
Türkin, eine, **Z.** 258.

U.

Ulfen, Dietrich, 24. 204.
Unterweifung der Meffung, **HH.** 502—508.
Urich, Hans, 473.

V.

Varenbüler, Ulrich, **H.** und **Z.** 475. 476. 498. 499.
Vafari, Giorgio, 10. 148. 252. 255. 268. 274.
Veilchenfträufchen, das, **Z.** 224.
Venatorius, Thomas, 463.
Venus auf dem Delphine, **Z.** 176.
Venus und Amor, **Z.** 456.
Verleumdung, die, **Z.** 407. 408.
S. Veronica, **R.** (B. 64) 331. Siehe auch: Schweifstuch.
Veronica Formfchneiderin, **Z.** 471.
Verrocchio, 275. 453.
Viehgruppe, **H.** und **Z.** 508.
Vinci, fiehe Lionardo da.
Vincidor, Thomas, von Bologna, 421. 422.
Vifcher, Peter, 51. 73. 305. 324. 406.
Vifier, das, **Z.** 335.
Vivarini, Alwife, 83.
Vivarini, Antonio, 81.
Vivarini, Bartolommeo, 81. 83.
Vyts, Jodocus, 435.

W.

Walch, Jakob, fiehe Barbari, Jacopo.
Waldpartie am Schmaufenbuck, **Z.** 97.
Walther, Bernhard, 24. 33. 114.
Wandgemälde im Nürnberger Rathhausfaale 405—410.
Wappen Dürers, **H.** (B. 160) 476.
Wappen Dürers, des Vaters, **G.** 34.
Wappen der Ebner und Fürer als Bücherzeichen **H.** (B. App. 45) 377.
Wappen des Michel Behaim, **H.** (B. 159) 341.
Wappen des Stabius, **H.** (B. 166) 376.
Wappen des Joh. Tfcherte, **H.** (B. 170) 377.
Wappen, das, des Todes, **K.** (B. 101) 159. 236.
Wappen, das, mit drei Löwenköpfen **H.** (B. 169) 376.

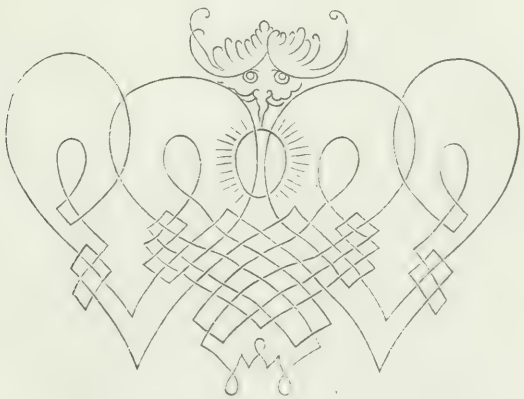
Weib, das babyloniſche, **Z.** 187. 188.
Weib, ein liegendes, **Z.** 175.
Weib, ſich entſchleiernd, **S.** Siehe: Silberrelief.
Weiber, zwei nackte, eine auf der Erde liegend, die andere eine Geiſel ſchwingend. **Z.** 213.
Weidenmühle, die, **Z.** 93. 94.
Weiherhaus, das, beim Gleishammer, **Z.** 94. 95. 168. 169.
Weihnachten, ſiehe Chriſti Geburt.
Weisweber, Peter, 178.
Weltkarte, die, **H.** 401.
Wendin, eine, **Z.** 258.
Wenzel, Kaiſer, 20. 21.
Wenzel von Olmütz, 53. 72. 153.
Werner, Hans, 463. 464.
Werthaimer, Quintin, 40.
Weyden, Rogier, van der, 55. 56. 61. 77. 363. 419. 420. 426. 433.
Wicliffe, John, 460.
Wilhelm, Meiſter, 4.
Wirsperger, Veit, 469.
Wolgemut, Michel, 32. 43. 45 ff. 74—78. 86. 95. 129. 133. 146. 149—151. 185—187. 197. 200. 205. 208—211. 216. 217. 225—227. 231. 331. 409. **G.** und **Z.** 53. 70. 384.
Wurmſer, Nicolaus, 5.
Wyle, Niklas von, 23.

Y.

Yciar, Juan de, 505.

Z.

Zameſſer 178.
Zatzinger, Matthaeus, 117. 152. 157. 158. 179.
Zeichner der Laute, **H.** (B. 147) und **Z.** 503.
Zeichner der Kanne, **H.** (B. 148) 503.
Zeichner des liegenden Weibes, **H.** (B. 149) 503.
Zeichner des ſitzenden Mannes, **H.** (B. 146) 503.
Zerklere, Thomaſin von, 13.
Zinner, Heinrich, 113.
Zinner, Martin, 106. 107.
Zinnerin, Katharina, 106. **Z.** 107.
Zwelffer, Simon, 58
Zwingli, Ulrich, 473.



Leipzig,
Druck von Hundertstund & Pries.

EINBAND-DECKEN

zu diefem Werke mit Gold- und Schwarzdruckverzierung find durch den Buchhandel zu beziehen und zwar

in rothem oder grünem Calico à 1 M. 80 Pf.

in weissem Pergament à 5 Mark.

in rothem Saffian à 7 Mark.

in feinem Kalbleder à 9 Mark.

49178

Art.B
D

Dürer, Albrecht
Thausing, Moritz
Dürer, geschichte seines Lebens
und seiner Kunst.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 19 19 06 005 2